This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

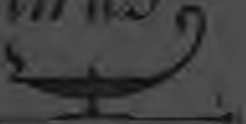
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 1,046,493

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries



BEQUEATHED BY CLARENCE M. 1934

A MONSIEUR

ANTOINE VERDIER

VICTOR WILDER

MOZART

L'HOMME ET L'ARTISTE

HISTOIRE DE SA VIE

D'APRÈS LES DOCUMENTS AUTHENTIQUES ET LES TRAVAUX LES PLUS RÉCENTS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
G. CHARPENTIER, ÉDITEUR
13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1881

Tous droits réservés.

Music
ML
410
.M9
W167
1881

STELLFELD

INTRODUCTION

Peu d'artistes ont excité la curiosité publique à l'égal de Mozart. Son enfance merveilleuse, ses voyages triomphants à travers toutes les cours de l'Europe, son incomparable génie, qui, par les fruits de sa maturité, devait faire oublier les splendeurs de sa floraison, sa vie simple et modeste, mais fertile en détails attachants, sa fin précoce et touchante ; tout cela devait tenter les historiens et lui conquérir plus d'un biographe. Aussi les publications littéraires qui le concernent sont-elles fort nombreuses. Suivant la source où elles ont puisé leurs informations, on peut les classer sous quatre rubriques.

Les premières, parues peu de temps après la mort de Mozart, se rattachent directement à la tradition orale. A ce titre, elles seraient précieuses, si malheureusement elles n'avaient accueilli, sans

critique, tous les contes éclos dans l'imagination populaire. On ne s'occupe jamais plus des grands hommes qu'au moment où ils disparaissent; c'est alors qu'on bâtit ces légendes où chacun veut apporter sa pierre, et les fables poussent sur la tombe encore fraîche plus rapidement que les fleurs. Dans cette première catégorie d'écrits, qu'il ne faut lire qu'avec beaucoup de circonspection, il convient de ranger les suivants :

1° La notice publiée par Schlichtegroll dans sa *Nécrologie* de 1791 et tirée à part sous le titre de *Mozarts Leben* (la Vie de Mozart); Grætz, 1794.

2° La notice publiée par Sonnleithner dans l'*Almanach des théâtres de Vienne* de 1794. C'est un simple abrégé de la précédente.

3° *F. Niemetschek : Leben des KK. Kapellmeisters Wolgang-Gottlieb Mozart* (Vie du maître de chapelle impérial et royal Wolfgang-Amédée Mozart); Prague, 1798. — Ce travail repose sur des souvenirs personnels de l'auteur et des communications de la veuve de Mozart.

4° Plusieurs notices publiées par Rochlitz dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (Gazette générale de la musique), et réunies dans la suite, avec d'autres travaux, sous le titre : *Für Freunde der Ton-*

kunst (A l'usage des amis de l'art); Leipzig, 1824 à 1832; 4 volumes. — Rochlitz était bien placé pour savoir la vérité. Il avait personnellement connu Mozart dans sa jeunesse, et plus tard, lorsqu'il manifesta le désir d'écrire sa biographie, la veuve et la sœur de ce grand homme lui avaient singulièrement facilité la tâche, en lui confiant sa volumineuse correspondance. Aussi le livre de Rochlitz a longtemps fait autorité; on acceptait ses assertions sans contrôle et avec une foi d'autant plus robuste que le caractère de l'écrivain était généralement estimé. Malheureusement, il a été prouvé que Rochlitz consultait plus volontiers son imagination que ses souvenirs et qu'il n'était pas toujours digne de la confiance qu'on lui accordait.

De ces quatre ouvrages, écrits en allemand, un seul a pénétré en France, par la traduction de Stendhal: *Lettres sur Haydn, suivies d'une vie de Mozart;* Paris, 1814. — Stendhal avait emprunté son livre, disait-il, à Schlichtegroll, et il était persuadé qu'il n'aurait pu s'adresser à meilleure source. « Vous désirez », écrit-il à la personne à laquelle il dédie son ouvrage, « vous désirez une notice sur la vie de Mozart. J'ai demandé *ce qu'on avait de mieux* sur cet homme célèbre, et j'ai eu ensuite la patience de traduire pour vous la biographie qu'a donnée M. Schlichtegroll. Elle me semble écrite *avec candeur*. Je vous la présente, *excusez son air simple* ».

Or remarquez la malchance ! Stendhal avait demandé *ce qu'il y avait de mieux ;* il avait cru ne pouvoir insister trop sur l'honnêteté de son répondant, et cette brochure, à laquelle il délivrait un prix de vertu, le méritait si peu, que la veuve de Mozart avait essayé par tous les moyens d'en entraver la diffusion. Elle trouvait, non sans raison, que Schlichtegroll avait gravement dénaturé le caractère de son mari et que certaines de ses inventions étaient outrageuses pour cette illustre mémoire. Heureusement, — il est un Dieu pour les traducteurs, — en croyant faire la version de la brochure de Schlichtegroll, Stendhal avait en réalité traduit celle de Sonnleithner. Celle-ci n'était, il est vrai, qu'une copie de l'autre, mais une copie abrégée et expurgée, qui, sous ce rapport du moins, valait un peu mieux.

Telles sont les origines du livre de Stendhal. Il eut plusieurs éditions, fut à son tour traduit en anglais et resta, pendant de longues années, l'unique source de renseignements sur le grand homme dont nous écrivons la vie.

Arrivons-en maintenant à la deuxième catégorie d'ouvrages. Ceux-ci ne méritent guère de nous arrêter et ne sont que des compilations sans valeur.

Faisons d'abord et promptement justice des recueils de bons mots et de contes bleus :

1° *Crâmer : Anecdotes sur Mozart;* Paris, 1801.

2° *Arnold : Mozart's Geist* (l'Esprit de Mozart); Erfurt, 1803.

3° *Guattani : Memorie* (Mémoires); Rome, 1806.

Et mettons, sans remords, dans le même sac :

4° Une notice, dans le tome VII du *Plutarque autrichien* d'Hormayer; Vienne, 1807.

5° *Lichtenthal : Cenni biografici* (Esquisses biographiques); Milan, 1816.

6° *Schizzi : Elogio storico di Mozart* (Éloge historique de Mozart); Crémone, 1817.

7° *Schlosser : Mozarts Biographie;* Prague, 1828[1].

La troisième catégorie se compose au contraire de travaux sérieux puisés directement dans les archives de la famille Mozart ou faits à l'aide de ces documents.

Le premier de tous, celui qui a servi de base aux autres, est le livre du conseiller Nissen :

1. Pour être complet il faudrait citer ici : les notices de Ginguené et de Sevelinges, les anecdotes sur Mozart dans le tome II des *Mélanges de littérature* de Suard, et quelques autres publications du même genre.

1° *G. N. von Nissen : Mozart's Biographie ;* Leipzig, 1828, avec un supplément ou appendice.

Nissen était un diplomate danois, qui vint résider à Vienne quelque temps après la mort de Mozart. Il y fit la connaissance de la veuve du maître et l'épousa, pour l'arracher à la misère et peut-être avec le secret désir de s'illustrer en écrivant la biographie de son célèbre prédécesseur. Si tel fut, en effet, son but, il faut convenir que le pauvre homme n'eut guère de chance, car il mourut avant d'avoir vu paraître son ouvrage. Quoi qu'il en soit, le livre de Nissen est un précieux magasin de matériaux. Avec un peu d'ordre et de goût, son gros volume eût pu devenir un livre.

Le premier qui entreprit de lui donner cette forme fut un musicien anglais :

2° *Edward Holmes : The Life of Mozart, including his correspondance* (La Vie de Mozart, renfermant sa correspondance) ; Londres, 1845.

Holmes classa et traduisit les documents de Nissen, y ajouta ses observations personnelles, recueillies dans un voyage à travers l'Allemagne et fit, somme toute, un bon ouvrage, qui aurait mérité d'être transporté dans notre langue.

A la vérité, avant lui, un dilettante russe, écrivant en français, avait déjà profité des matériaux amassés par Nissen :

3°. *A. Oulibicheff : Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et l'analyse des principales œuvres de Mozart;* 3 vol.; Moscou, 1843.

Mais l'ouvrage de M. Oulibicheff, très estimable d'ailleurs, n'est pas à proprement parler une biographie; c'est un livre de critique : une glose, une analyse de quelques pièces de choix. Le dernier titre du livre est le vrai. Ajoutons que cette étude complaisante de quelques œuvres consacrées est faite avec un parti pris qui déroute le lecteur. Un critique allemand, Otto Jahn, l'a dit avec raison : « L'homme qu'une admiration exclusive peut égarer jusqu'à lui faire méconnaître le génie de Beethoven est incapable aussi de comprendre Mozart. »

Il nous reste à mentionner, pour terminer cette énumération, deux ouvrages français qui procèdent du livre de Nissen.

4° *Goschler : Mozart, Vie d'un artiste chrétien;* Paris, 1857. C'est un choix de lettres fait à un point de vue spécial, suffisamment indiqué par le titre, et traduites en français par l'ancien directeur du collège Stanislas.

5° *Albert Sowinski : Histoire de W.-A. Mozart, sa vie et son œuvre;* Paris, 1869. Le livre de M. Sowinski est un résumé du livre de Nissen, augmenté

de quelques remarques critiques puisées dans d'autres lectures. C'est un livre utile et consciencieux.

Enfin la dernière catégorie des écrits sur Mozart ne comprend, à vrai dire, que deux ouvrages, mais tous deux d'une importance capitale. Ceux-ci, tout en tenant compte des documents fournis par Nissen, en ont mis au jour beaucoup d'autres et de premier ordre. Les correspondances publiées par le conseiller danois avaient été tronquées en beaucoup d'endroits, et le style en avait été retouché, tout cela, bien entendu, avec une entière bonne foi. Des collations et des revisions patientes ont restitué le texte primitif et servi de base aux deux grandes études dont voici les titres :

1° *Otto Jahn : W.-A. Mozart;* Leipzig, 1856 à 1859. Quatre gros volumes in-8°. Une nouvelle édition de cet admirable ouvrage, réduit en deux volumes sans grandes modifications, a été publiée dans la même ville en 1867.

2° *Ludwig von Kœchel : Chronologisch-thematisches Verzeichniss sæmmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's* (Catalogue thématique et chronologique des œuvres complètes de W.-A. Mozart); 1 volume in-4°; Leipzig, 1862.

Otto Jahn, né à Kiel en 1813, est un des premiers

philologues et archéologues de l'Allemagne. Il a été professeur successivement aux universités de Greiswald, Leipzig et Bonn. Malgré ces graves occupations, l'étude de la musique fut l'intérêt et le charme de sa vie. Pendant plus de vingt ans il a travaillé comme un bénédictin à la composition de son livre sur Mozart. Il est mort le 9 septembre 1869.

Le chevalier de Kœchel décécé récemment, était un jurisconsulte autrichien. Ses travaux sur Mozart ont commencé à peu près en même temps que ceux de Jahn. Son vaste catalogue, le premier de ce genre, est un livre modèle qui a servi de patron à tous ceux qu'on a publiés par la suite.

Otto Jahn et Kœchel se complètent l'un l'autre. A eux deux ils ont élevé à Mozart le plus glorieux monument qu'on puisse consacrer à la mémoire d'un homme de génie.

Après ces deux beaux livres il faut citer pourtant, mais en leur assignant un rang très inférieur, les ouvrages de M. Ludwig Nohl :

3° *Mozart's Leben* (Vie de Mozart ; Leipzig), 1863.

4° *Mozart's Briefe* (Lettres de Mozart) ; Salzbourg, 1865.

Ce sont ces diverses publications, n'ayant jamais

été mises à contribution en France [1], qui, avec des recherches personnelles, feront la substance de notre biographie.

1. Fétis, qui cite l'ouvrage de Jahn, ne l'a jamais lu, il serait facile de le prouver. Son article sur Mozart est toutefois des meilleurs. Si je n'en ai pas fait mention dans cette nomenclature bibliographique, c'est que je me suis abstenu de grossir ma liste, déjà longue, de l'énumération des nombreux articles sur Mozart insérés dans les dictionnaires ou encyclopédies.

MOZART

L'HOMME ET L'ARTISTE

I

Les ancêtres de notre héros. — Léopold et Anne-Marie Mozart. — Salzbourg. Naissance de Wolfgang. — Ses premiers exploits.

Notre Mozart descend d'une famille d'artisans, fixée, de longue date, dans la ville d'Augsbourg et exerçant, de père en fils, la profession de relieur. Ce métier, sous la main d'un homme habile, peut devenir un art ; c'était celui de son grand-père : Jean-George Mozart, lequel épousa, en 1708, Anne-Marie Peterin, veuve d'Augustin Banneger, l'un de ses confrères et peut-être son ancien patron.

De cette union sortirent cinq enfants : deux filles et trois garçons, dont le plus jeune, Jean-George-Léopold, devait devenir, un jour, le père du plus illustre musicien des temps modernes.

Ce Léopold Mozart est vraiment une physionomie intéressante et curieuse. La jolie composition de Carmon-

telle, faite à Paris, en 1763, et dont la gravure est assez répandue, nous le rend sans aucun doute avec fidélité, mais ne le met pas suffisamment en relief; c'est dans le grand tableau de famille, actuellement au Mozarteum de Salzbourg, qu'il faut le voir et l'étudier.

Encadrée dans sa perruque à boudins, soutenue par une large cravate qui s'épanouit en jabot, sa figure honnête, austère et malicieuse à la fois, ressemble, trait pour trait, à l'homme qui s'est peint lui-même dans ses lettres.

Le front est large et découvert, l'œil vif et profond, le menton saillant; la bouche est fine, un peu railleuse même, le nez assez gros, mais ses ailes palpitantes se soulèvent au souffle d'un esprit gouailleur; comme expression d'ensemble, une sorte de malice gauloise, tempérée par la bonhomie du *Kapellmeister* allemand.

Ce brave homme a été fort calomnié. On a voulu voir en lui une sorte de Barnum, exploitant, sans vergogne, le génie précoce de ses enfants.

Rien n'est plus faux.

Malgré ses goûts simples et sa vie régulière, Léopold Mozart resta toujours pauvre et besogneux. Ajoutés au fruit de ses leçons, ses honoraires lui faisaient un sort si modeste que plus d'une fois il dut recourir à la bourse de ses amis et contracter de lourdes obligations, dont après tout il était seul à porter le poids.

A la vérité il aimait à supputer les bénéfices probables d'un concert ou d'un voyage; il était heureux de faire sonner et d'empiler ses écus.

Cupidité d'avare, dira-t-on.

Non pas; car il ne voulait amasser que pour dépenser avec à-propos. Mais toujours contraint d'escompter l'avenir, il était obligé avant tout de calculer ses échéan-

ces et de faire honneur à ses engagements. Si bien que cette parcimonie, dont on a voulu lui faire un crime, il ne faudrait pas non plus lui en donner trop de mérite, car elle était nécessité plutôt que vertu.

Là où il faut le louer sans réserve, c'est dans la tendresse intelligente dont il entoura ses enfants. Son fils, son Wolferl, surtout, lui prit la meilleure partie de sa vie.

A mesure que se manisfestaient les facultés extraordinaires de cet enfant, il sut les diriger et les développer avec un art consommé. Excellent musicien, compositeur de mérite et doué d'une instruction générale peu commune chez un artiste, il avait en lui tous les éléments nécessaires pour entreprendre une telle éducation. Grimm dont l'indulgence n'est pas suspecte, lui donne, en deux lignes, un brillant certificat.

« Le père est non seulement habile musicien, dit-il, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite [1]. »

Du reste, sa méthode de violon, qui jouit dans son temps d'une faveur européenne, nous révèle un maître accompli; lucide et précis dans ses leçons, sévère et correct dans ses exemples [2].

1. Extrait d'nne lettre publiée par Nissen et qui ne se trouve pas dans la *Correspondance littéraire*.

2. Le titre exact de cet ouvrage est *Versuch einer gründlichen Violinschule* (*Essai d'une méthode approfondie de violon*). On en connaît un grand nombre d'éditions et notamment deux avec texte français. Outre ce livre didactique, Léopold Mozart a écrit beaucoup de compositions instrumentales et religieuses, mais il est presque certain qu'il n'a jamais abordé le théâtre. Relevons, à ce propos, une erreur de Fétis qui, égaré par Gerber, attribue à Léopold Mozart un opéra et un mélodrame de Wolfgang : *la Jardinière supposée* et *Sémiramis*.

D'autres traits du caractère de Léopold Mozart sont sa scrupuleuse honnêteté, son attachement aux devoirs de sa profession, sa foi profonde et sincère.

Né dans la religion catholique, il était d'une piété ardente et pratiquait ponctuellement; mais son bon sens l'écartait de toute folie superstitieuse, et sa vénération pour l'Église ne l'aveuglait pas sur les erreurs de ses ministres.

Tout orthodoxe qu'il fût, il ne craignait pas de fronder le gouvernement des prêtres avec une verve toute luthérienne; les abus de la religion n'avaient pas de censeur plus sévère, et l'archevêque lui-même, son prince et son maître, ne trouvait pas toujours grâce devant cette raison grave et cet esprit caustique.

Cet amour du sarcasme était d'ailleurs son péché mignon. Il mordait à belles dents et souvent emportait le morceau.

Brave cœur et bon homme, malgré ce petit travers, Léopold Mozart avait dans l'âme un trésor d'affection qui rayonnait sur tous ceux qui l'entouraient, et son dévouement à sa femme n'est pas d'un spectacle moins édifiant que sa tendresse pour ses enfants.

Tout jeune il avait quitté sa ville natale.

Parti dans l'intention d'étudier la jurisprudence il entra dans la maison du prince-évêque de Salzbourg en qualité de musicien de la Chapelle; c'est là qu'il épousa, le 21 novembre 1747, Anne-Marie Pertlin, fille de l'économe d'un hospice [1].

1. L'acte de mariage écrit : Pertl. Même orthographe dans l'acte de décès de la mère de Mozart, dressé à l'église de Saint-Eustache de Paris. L'acte de naissance de Mozart porte] au contraire : Pertlin. Mais la désinence *in* ou *lin* s'ajoutait familièrement au nom atronymique des femmes. C'est ainsi, par exem-

C'était une brave et digne femme, sans grande instruction, s'effaçant volontiers, pour s'abriter derrière son mari, dont elle comprenait la supériorité, mais douée cependant d'un esprit naturel et d'un goût décidé pour les choses plaisantes. Elle était fort jolie, et dans son temps, le couple Mozart passait, à bon droit, pour un des plus beaux de Salzbourg.

Jamais union ne fut plus heureuse, jamais époux ne furent mieux assortis. Leur tendresse conjugale est d'un caractère vraiment patriarchal : « C'est aujourd'hui l'anniversaire de notre mariage, » écrit Léopold Mozart à sa femme; « il y a maintenant vingt-cinq ans que nous avons eu la bonne idée de nous unir. Nous caressions ce projet depuis longtemps, mais les meilleures pensées sont les plus lentes à mûrir [1]. »

Avec une telle conformité d'esprit et de caractère, comment n'auraient-ils pas vécu dans une entente parfaite?

Léopold Mozart était, du reste, l'homme de la famille. Ses goûts simples et sa nature affectueuse circonscrivaient son horizon aux limites de son foyer. Il y vivait tranquille et satisfait, entouré d'un petit cercle d'amis : André Schachtner, trompette de la cour, Laurent Haguenauer, dont il habitait la maison, située au 225 de la *Getreide-Gasse* (rue aux Grains ou rue aux Blés), et quelques autres que nous apprendrons à connaître dans la suite de cette histoire.

Aussi s'attacha-t-il à sa patrie d'adoption avec la solidité qu'il mettait dans toutes ses autres affections.

ple, qu'on trouve souvent : *die Mozartin*, lorsqu'il s'agit de désigner la femme de Mozart. D'autres pièces officielles disent Bertl. C'est probablement le nom véritable.

1. Lettre datée du 21 novembre 1772, dans Otto Jahn.

Jamais il ne voulut s'en arracher, même pour se rapprocher de sa fille bien aimée ou de son fils qu'il adorait. C'est là qu'il avait vécu, c'est là qu'il voulut mourir.

Salzbourg, qui s'étale paresseusement sur les deux rives de la Salza, au pied des grandes Alpes, est une des plus jolies petites villes, qu'un poète puisse rêver. Un voyageur anglais, sir Humphrey-Davy, prétend que si l'on ne peut voir Naples, on doit au moins aller visiter Salzbourg.

« A la voir resplendissante au soleil, avec ses larges façades blanches, ses toits plats, ses terrasses, ses coupoles d'églises et de couvents, ses fontaines, » dit M. Paul Joanne, « on la prendrait pour une jeune cité italienne. »

Et ce ne sont pas seulement ses maisons et ses monuments, tels que sa cathédrale, bâtie en marbre blanc par un architecte italien, Santino Solari, sur les dessins d'un de ses compatriotes Scamozzi, qui lui donnent cet aspect et cette couleur; c'est sa situation même. Cette nature luxuriante, qui n'a rien de la raideur germanique, ressemble à s'y méprendre au pays « où fleurit l'oranger. »

Les habitants de ce paradis ont la réputation de ne pas avoir l'esprit très ouvert. Mais il y a comme cela, dans tous les pays, des populations que l'on choisit pour cible des plaisanteries nationales et sur lesquelles on décharge « les iniquités d'Israel ».

Les Italiens rabaissent mal à propos les habitants de Bergame, et le nigaud du village aragonais de Corria est si légendaire chez les Espagnols, que Vélasquez a pris la peine de l'immortaliser.

Les Français, malgré leur brevet de malice délivré

par Boileau, ont plus de simplicité dans l'esprit qu'ils ne voudraient le laisser croire; ils ont fait endosser leur *naïveté* aux bons habitants de la Champagne. Ils en avaient une forte dose, paraît-il, puisqu'il a fallu toute une province pour en porter la charge.

C'est ainsi que les Romains avaient la Campanie, et les Grecs du siècle de Périclès la Béotie, plus grande que l'Attique.

Or, si nous sommes peu respectueux pour les Champenois, les Allemands le sont bien moins encore pour la patrie de Mozart. « Qui arrive à Salzbourg, dit le proverbe, devient imbécile la première année, crétin la seconde et Salzbourgeois la troisième seulement. »

La vérité, c'est que sous la balourdise apparente de ces bourgeois, se cache l'astuce des paysans. Ce sont de rusés compères, Jocrisses doublés de Scapins, s'amusant aux grosses farces et riant à belles dents.

Ce qui prouve d'ailleurs que ces vilaines réputations ne sont souvent que des médisances, c'est que les populations calomniées se vengent par l'esprit. N'est-ce pas Bergame qui a vu naître Arlequin, la quintessence de la gaieté italienne? N'est-ce pas Salzbourg qui a tiré de son fonds *Hanwurst*, l'Arlequin germanique?

Et pour que l'origine de ces fantoches soit à jamais incontestable, pour qu'ils plaident éternellement la cause de leur ville natale, encore aujourd'hui c'est dans le dialecte du val Brembana que s'exprime le protagoniste de la comédie italienne; c'est toujours le patois des rives de la Salza que baragouine le bouffon tudesque.

Cet esprit local, qu'il fallait noter en passant, était peu sympathique à Léopold Mozart; sa nature caustique, mais grave et sérieuse au fond, s'accommodait mal de cette gaieté verbeuse, assaisonnée de gros sel. Son fils,

au contraire, en a pris sa bonne part, c'est un héritage de sa mère, et plus d'une fois, on a vu éclater sur ses lèvres le rire tapageur du *Hanswurst* salzbourgeois.

Avec la conscience que Léopold Mozart mettait à toutes choses, aussitôt qu'il eut obtenu la femme de son choix, il se mit à songer à ses nouveaux devoirs.

Jour pour jour, neuf mois après la bénédiction nuptiale, il présentait au baptême son premier-né. C'était un garçon.

Sans doute le brave homme avait déjà bâti bien des projets sur cette frêle tête, lorsque tout à coup, et après quelques mois à peine, l'enfant mourut. Deux autres, qui se succédèrent rapidement, s'étaient éteints aussi prématurément. Enfin un quatrième, né le 30 juin **1751**, plus tenace et plus robuste, se cramponna solidement à la vie.

Cette enfant, une fille, connue sous le nom de Marianne, familièrement appelée par ses parents : Nanette ou *Nannerl*, devint bientôt un petit prodige, et son talent précoce eut une influence marquée sur le développement intellectuel de son frère.

Mais avant la naissance de Wolfgang, deux autres enfants encore devaient avoir la fin lamentable des premiers nés.

On eût dit que la nature, pour former une intelligence si rare et si merveilleuse, eût besoin de s'y reprendre à plusieurs fois et brisât de dépit ses modèles avortés.

Enfin, le **27** janvier **1756**, à huit heures du soir, le septième et dernier de ses enfants — Marianne seule vivait encore, — ouvrit les yeux à la lumière, dans la maison du pauvre *Hofmusicus* de Salzbourg.

C'était Jean-Chrysostome-Wolfgang-Amédée Mozart,

le messie de la musique moderne. En naissant il faillit coûter la vie à sa mère[1].

Ce qu'on raconte de son enfance tient du prodige. Dès l'âge de trois ans il grimpait au piano, non pour frapper les touches à poings fermés, comme tous les bébés de sa taille, plus amateurs de bruit que de musique, mais pour y chercher pendant des heures l'harmonieuse consonance des tierces.

A quatre ans, son père commença à lui apprendre de petites pièces qu'il n'avait que la peine de lui montrer.

A cinq ans, le papillon sortit de sa chrysalide, son imagination s'éveilla et ce *Kapellmeister* lilliputien se mit à composer des menuets, que son père écrivait sous sa dictée. C'étaient de petits morceaux, d'une harmonie très simple naturellement, mais correcte, d'une carrure mélodique irréprochable et d'une élégance déjà toute mozartienne.

Tout ceci, malgré son apparence fabuleuse, n'est pas un conte. Les faits sont attestés par vingt témoignages

1. L'acte de baptême, qui est en même temps l'acte de naissance, écrit : Joannes-Chrysostomus-Wolfgangus-Theophilus. « Il y a eu de l'incertitude sur les prénoms de ce grand artiste, » dit Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*. « Lui-même a signé deux de ses lettres de cette manière : *Johannes-Chrysostomus-Sigismundus-Amadeus-Wolfgang*. Ses premières œuvres, publiées à Paris en 1764, portent sur les frontispices : *J-C-Wolfgang;* enfin, la plupart des lettres et des œuvres de Mozart sont signées : Wolfgang-Amade, ou simplement W.-A. » Je ne reconnais pas ici la sagacité habituelle de Fétis. D'abord les Sonates parisiennes ne sont pas signées J-C., mais J-G. ; cette dernière lettre est l'initiale de *Gottlieb;* ensuite il ne faut pas être un profond philologue pour savoir que *Théophile* et *Amédée*, aussi bien que *Gottlieb*, sont un seul et même nom en trois langues différentes. Θεόν φίλειν, *Amare Deum* et *Gott lieben* signifient tous trois : Aimer Dieu. Quant à *Sigismundus*, ce n'est pas un des noms de baptême de Mozart, c'est son nom de confirmation, que parfois il joint à sa signature.

considérables, et d'ailleurs les pièces originales existent encore [1].

A dater du moment où la musique se fut emparée de cette jeune âme, plus rien n'y trouva de place et les jeux mêmes de ses camarades n'avaient d'intérêt pour lui que si son art favori venait s'y mêler. S'il transportait, par exemple, ses jouets d'une chambre dans une autre, il ne le faisait jamais sans fredonner une marche, battant le tambour et gonflant ses petites joues pour imiter les sons de la trompette.

Il n'aimait pourtant guère cet instrument, et jusqu'à l'âge de dix ans il ne put vaincre la répugnance qu'il avait à l'entendre. Il suffisait de lui montrer une trompette pour le mettre en fuite; elle lui faisait l'effet d'un tromblon braqué sur sa poitrine. Son père espéra qu'il lui serait facile de le corriger cette terreur enfantine. Un jour il voulut le tenter, mais à la première explosion de ces notes stridentes, l'enfant pâle et défait s'affaissa par terre. Peu s'en fallut qu'il ne fût pris de convulsions.

André Schachtner, qui nous fournit ces détails et qui les a consignés dans une lettre écrite à la sœur de Mozart, raconte à ce propos deux ou trois anecdotes merveilleuses. Schachtner trompette de la cour de Salzbourg et l'ami de cœur de la famille Mozart, était un homme simple et franc. Il ne parle d'ailleurs que de ce qu'il a vu lui-même, et il en parle à une personne dont les souvenirs auraient au besoin contrôlé les siens. Aussi pouvons-

1. Elles sont au nombre de cinq: quatre menuets et un *allegro* en deux temps. Otto Jahn les a publiées, d'après le manuscrit original, dans la deuxième édition de son ouvrage. M. Sowinski, lui aussi, a reproduit dans son livre sur Mozart l'*allegro* déjà cité, qui faisait partie de la bibliothèque de feu Thalberg, et un cinquième menuet dont je n'ai pu constater l'origine ni l'authenticité.

nous accorder à son témoignage une pleine confiance.

Donc un jour, l'enfant avait alors quatre ans, son père le trouva la plume à la main.

— Que fais-tu là?... lui demanda-t-il.

— J'écris un concerto pour le clavecin.

— Fais voir.

— Il n'est pas encore terminé.

— Fais voir, te dis-je; cela doit être du propre.

Léopold Mozart prit le papier et le mit sous les yeux de Schachtner. Les portées étaient pleines de doubles croches dont chacune s'épanouissait en un pâté monstreux. A chaque note, en effet, la main inexpérimentée de l'enfant plongeait la plume dans l'encrier, jusqu'à la barbe. Les deux amis éclatèrent de rire; mais tout à coup Léopold Mozart redevint sérieux, sa figure s'éclaira et ses yeux se mouillèrent de larmes. A travers le barbouillage du bambin il avait découvert la trace lumineuse du génie naissant.

— Vois donc, Schachtner, dit-il, comme tout cela est clairement conçu et conduit avec sûreté! Il est fâcheux seulement, ajouta-t-il avec un sourire, à l'adresse de son fils, que ce soit inexécutable.

— Mais, répliqua Wolfgang, un peu piqué, n'est-ce pas un concerto?... et dame, un concerto, il faut l'étudier jusqu'à ce qu'on sache le jouer.

Une autre fois Schachtner trouva le petit Wolfgang s'exerçant sur un petit violon dont on lui avait présent.

— Bonjour, monsieur Schachtner, dit l'enfant. Comment se porte votre violon de beurre?

Il appelait ainsi le violon de Schachtner à cause de la douceur de son timbre[1].

1. *Ihre Buttergeige.* Nos enfants diraient plutôt : votre violon de sucre.

« Savez-vous bien, ajouta-il, qu'il est accordé d'un huitième de ton plus bas que le mien, du moins si vous avez laissé votre instrument tel qu'il était l'autre jour? »

Léopold Mozart, connaissant la mémoire étonnante de son fils et son profond sentiment tonal, voulut vérifier la chose; il envoya chercher le violon, et le fait se trouva absolument exact.

Enfin, un jour que Schachtner tenait la partie de second violon d'un trio qu'on déchiffrait dans la maison Mozart, Wolfgang se plaça derrrière lui et voulut absolument le doubler. Il n'avait pas encore appris les premiers éléments de l'instrument, et son père, prévoyant un charivari, ne voulut pas laisser troubler le plaisir d'hommes sérieux par le caprice d'un enfant; mais comme la dureté du refus faisait pleurer le pauvre petit à chaudes larmes, il finit par se laisser attendrir.

— Assieds-toi là, dit-il au bambin, et gratte les cordes, puisque tu le veux, mais si doucement que personne ne t'entende.

A peine le trio fut-il commencé que Schachtnner stupéfait s'aperçut que sa présence était inutile; Wolfgang tenait parfaitement sa place. Sans souffler mot, le brave homme déposa son instrument et laissa l'enfant achever seul le morceau commencé.

On juge de l'étonnement du petit cercle témoin de ce miracle, on devine l'attendrissement du père assistant à la révélation foudroyante du génie de son enfant.

Comme on le félicitait de son habileté, Wolfgang parut très flatté et prétendit qu'il jouerait avec la même aisance la partie du premier violon. On n'avait plus le droit de douter du petit virtuose, et on le mit à l'épreuve. Elle réussit. Se heurtant parfois aux difficultés, mais se

tirant toujours d'affaire avec une adresse étonnante, le petit bonhomme démontra ce fait incroyable, inouï, qu'il savait jouer du violon sans l'avoir appris.

Telles sont à peu près les seules anecdotes authentique nous possédions sur les premières années de notre héros. Mais elles suffisent amplement pour nous faire connaître cet incomparable organisation.

De si belles promesses, on l'accordera sans peine, ne pouvaient pas rester stériles et de pareils jeux révélaient une tête prédestinée.

L'enfant prodige, il est vrai, ne contient pas toujours l'homme de génie. La précocité n'est que trop souvent le résultat d'une culture hâtive et forcée ; elle peut porter des fleurs sans donner des fruits.

Mais lorsque le génie se révèle avec tant de force, et qu'on lui laisse prendre son développement naturel et spontané, les avortements ne sont pas à craindre.

Hercule au berceau broyait dans ses mains les serpents de Junon, et cet exploit divin, loin d'épuiser sa vigueur, donnait à ses muscles d'acier plus de souplesse et de ressort. Sa force était en lui, elle croissait avec sa taille et grandissait à son insu. Aussi lorsque Rhadamanthe lui mit l'arc en main, et Castor le ceste au poing, le vaillant Alcide était-il déjà prêt à terrasser le lion de Némée ou à jeter sur son épaule le sanglier d'Erymanthe.

II

Les premiers voyages. — Générosité d'un prélat. — Un repas interrompu. — Une famille de virtuoses couronnés. — Mozart à la cour de Vienne.

Pendant que maître Wolfgang sautait si gaillardement par-dessus les rudiments de son art et s'improvisait grand homme à l'âge de six ans, la petite Marianne faisait merveille sur le clavecin et devenait une virtuose émérite avant d'avoir quitté son premier jupon et sa robe de bébé.

Naturellement, l'admiration que ces enfants faisaient éclater autour d'eux, devait inspirer à Léopold Mozart l'idée de les présenter dans les différentes cours de l'Europe. Une excursion faite dans les premiers jours de 1762, à Munich, où Wolfgang et Marianne eurent l'honneur de jouer devant l'électeur de Bavière, l'enthousiasme avec lequel on les accueillit partout sur leur passage, ne pouvaient que l'affermir dans ses résolutions et l'engager à élargir le cercle de ses tournées artistiques.

En conséquence, il se munit d'un congé de l'archevêque de Salzbourg, dont il était alors le second maître de chapelle, et partit pour Vienne, avec toute sa famille, le 19 septembre 1761.

Il avait, au préalable, garni sa bourse du produit de son épargne. Mais cette modeste réserve étant fort insuffisante, il avait sans doute gonflé la sacoche de quelques écus empruntés à Laurent Haguenauer son

propriétaire; car, dans une série de lettres, que nous avons conservées, il tint cet obligeant ami au courant de tous les incidents de la route, lui donnant, par le menu, l'état de ses dépenses et de ses recettes.

En quittant Salzbourg, Léopold Mozart se dirigea tout droit sur Passau, où il dut s'arrêter cinq jours, par ordre de l'évêque, qui voulait entendre les jeunes prodiges. Le prélat fut émerveillé. Malheureusement sa générosité n'était guère à la hauteur de son enthousiasme. Peut-être crut-il faire une largesse en glissant un ducat dans la main du père [1].

De Passau nos voyageurs se dirigèrent sur Linz, où Wolfgang et Marianne donnèrent leur premier concert, et quoique l'histoire ne le dise pas, ils s'y régalèrent sans doute de cette excellente *Linzertorte*, dont les cordons bleus de la ville ont gardé le secret. Ce fut le plus clair de la recette.

De là ils descendirent le Danube jusqu'à Vienne. Sur le bateau ils firent connaissance d'un bénédictin qui voyageait en compagnie de deux frères mineurs. Les trois religieux en arrivant à Ips, où l'on faisait arrêt, proposèrent à Léopold Mozart de l'emmener avec sa petite famille au couvent des franciscains.

Ce couvent était une de ces abbayes plantureuses dont les moines, amis de la bonne chère et des vins généreux, aimèrent de tous temps à pratiquer une large hospitalité. Ils avaient du reste à le faire la meilleure grâce du monde, car ces opulentes communautés étaient sous tous les rapports des maisons du bon Dieu.

1. Le ducat de ces provinces valait onze francs.

L'abbaye de Mœlk, par exemple, qui n'est pas loin de celle où nous venons de nous arrêter, possédait des caves tellement vastes qu'on pouvait s'y promener en voiture. En 1809, pendant les quatre jours que dura le passage de l'armée française à travers cette admirable capucinière, on fit distribuer à nos soldats cinquante à soixante mille pintes de vin par jour, et malgré ces prodigieuses libations, la provision du couvent ne se trouva pas diminuée de moitié.

Donc, pendant que nos voyageurs faisaient leurs dévotions, les bons pères franciscains se gobergeaient à table, louant le Seigneur et le remerciant des choses succulentes qu'il réserve à ses serviteurs. Mais lorsqu'ils entendirent l'orgue s'animer et qu'ils apprirent que l'auteur de ce beau tapage était un enfant de cinq ans, ils se levèrent tous et d'une haleine coururent à la chapelle.

Flatté d'un si beau succès, Wolfgang se surpassa. Il joua comme un maître pendant que les moines, ébahis, oubliaient les rôtis et les volailles, qui se figeaient dans leur jus, et laissaient les vins étonnés s'évaporer dans leur verre.

Un si beau trait, qui ne fait pas moins d'honneur au dilettantisme des pères franciscains qu'au talent de notre héros, méritait, certes, d'être noté. Dans son étonnante carrière Mozart a fait bien des prodiges, je doute qu'il ait souvent opéré de pareils miracles.

Cependant nos petits virtuoses avaient été précédés à Vienne par le bruit de leurs exploits. Le comte Palfy, chancelier de Bohême, qui les avait entendus, en passant à Linz, était arrivé à la cour de Vienne, encore tout chaud de son admiration et avait répandu partout la bonne nouvelle. Aussi Léopold Mozart avait-il à peine

déboucle ses malles qu'il reçut l'ordre de se rendre avec ses enfants, au château de Schœnbrun.

La famille impériale d'Autriche cultivait la musique avec une véritable passion. L'empereur François Ier était un connaisseur émérite, et quant à Marie-Thérèse, il suffit de rappeler qu'elle était la fille de Charles VI, un des meilleurs élèves de Fux [1].

Charles VI était non seulement un très habile claveciniste, c'était encore un lecteur intrépide, accompagnant dans la perfection et réalisant la basse avec l'aisance d'un maître consommé. Un jour qu'il déchiffrait une partition de Fux, sous les yeux de l'auteur, le vieux Kapellmeister ne put contenir son admiration. « Bravo, Sire, s'écria-t-il, c'est parfait, et, sur mon honneur, vous pourriez remplir ma place, aussi bien que moi-même. — Oh, monsieur Fux, repartit l'empereur, je suis satisfait de la mienne. »

Ce prince artiste avait confié l'éducation musicale de sa fille aux soins de Wagenseil [2].

Douée d'une intelligence remarquable, Marie-Thérèse avait tiré grand profit des leçons de son habile professeur.

Elle possédait, d'ailleurs, une belle voix et chantait avec infiniment d'art et de goût. En 1739, à Florence, dans un duo qu'elle dit avec Senesino, elle rendit sa

1. Jean-Joseph Fux, né à Hirtenfeld, dans la Styrie, près de Gratz, vers 1660, maître de chapelle des empereurs : Léopold Ier, Joseph Ier et Charles VI, mort à Vienne le 10 juin 1731. Le chevalier de Kœchel a publié sur ce compositeur un très beau livre, contenant sa biographie et le catalogue thématique de ses œuvres : *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister;* 1 vol. in-8; Vienne, 1872.

2. George-Christophe Wagenseil, né à Vienne en 1715 et mort dans cette ville le 1er mars 1777.

partie avec tant d'âme et de style, que le vieux sopraniste en pleura d'admiration. Dès l'âge de sept ans, elle avait tenu un rôle, dans un opéra de cour, si bien, que plus tard, elle put se vanter, à la Faustine, d'être la première virtuose de son époque... la première par rang d'ancienneté, ajoutait-t-elle en souriant.

Ce goût pour l'art des sons, Marie-Thérèse l'avait fait partager à sa jeune famille. Tous ses enfants, et l'on sait qu'ils étaient nombreux, avaient reçu une instruction musicale très étendue ; aussi, à la cour, ce n'étaient que concerts et représentations d'opéras, dont les filles de la maison d'Autriche jouaient les rôles pendant que les archiducs tenaient quelque partie instrumentale.

Dans un milieu pareil, nos petits virtuoses devaient être reçus à bras ouverts, et, de fait, la réception fut si cordiale que, dès la première entrevue, Wolfgang sauta sur les genoux de l'impératrice et l'embrassa comme une vieille amie. La cour entière s'éprit de sa gentillesse et de son talent, et François Ier, qui passait avec lui des heures entières et le soumettait sans cesse à des épreuves nouvelles, l'avait baptisé : son petit maître sorcier, *Kleinen Hexenmeister*.

Les jeunes princes et les petites princesses l'aimaient beaucoup aussi et l'accueillaient avec une familiarité tout enfantine. Marie-Antoinette surtout, qui n'avait que deux ou trois mois de plus que Wolfgang, montrait pour son petit protégé une sollicitude affectueuse et touchante. Un jour qu'il avait glissé sur la cire du parquet, elle courut à lui toute émue pour le remettre sur ses jambes.

« Vous êtes bien gentille, lui dit Wolfgang en jetant à la princesse un regard de remerciement, aussi plus tard je vous épouserai. »

Et comme l'impératrice lui demandait pourquoi cette idée lui avait passé par la tête :

« Mais parce que je suis reconnaissant, dit-il. Voyez comme elle est bonne, elle a tout de suite songé à me relever, tandis que sa sœur me laissait étendu par terre[1]. »

Un tel accueil devait naturellement ouvrir à la famille Mozart les portes de tous les salons de Vienne. On se disputait le petit Wolfgang, on se l'arrachait. Les plus grands seigneurs : le comte Colloredo, vice-chancelier de l'empire, l'évêque Esterhazy, le comte de Kaunitz, le prince de Hildburghausen l'envoyaient prendre dans leur voiture, avec leurs laquais en livrée de gala.

Mais, chose singulière, malgré ces honneurs et ces succès, capables de tourner les têtes les plus solides, l'enfant ne perdait rien de son naturel et de sa modestie native. Au milieu d'une atmosphère enivrante, il restait simple et timide, rougissant jusqu'au blanc des yeux et fondant en larmes, si on lui donnait des éloges trop vifs.

Cependant il y avait déjà, dans cette jeune tête, une véritable fierté de grand artiste, et il n'aimait à jouer que devant des connaisseurs. Un jour, chez l'empereur, entouré d'un cercle de profanes, il fit demander si Wagenseil n'était pas au palais, car il voulait du moins avoir à ses côtés un homme capable de l'apprécier. On se rendit à son désir, et lorsque le maître fut venu se placer auprès de lui :

« Monsieur, lui dit Wolfgang, je joue l'un de vos

1. Ne reconnaît-on pas, dans cet acte tout spontané de l'enfant, le caractère indépendant de cette jeune reine qui, par insouciance de l'étiquette, devait un jour se faire de si cruels ennemis?

concertos. Veuillez, je vous prie, me tourner les pages. »

Mais ce n'étaient pas seulement des lauriers que récoltaient nos jeunes clavecinistes, les ducats aussi pleuvaient dans leur escarcelle. François Ier se montra plus généreux que l'évêque de Passau, et l'impératrice eut pour eux des attentions charmantes. Elle leur fit envoyer deux habits de cour, destinés d'abord à ses enfants : une robe de taffetas blanc broché pour Marianne, et pour Wolfgang un habit de drap lilas, et une veste en moire de même couleur ; habit et veste bordés de larges galons d'or.

C'est dans ce costume d'apparat qu'on a fait le premier portrait de Mozart. Cette peinture, gravée pour le livre de Nissen, est actuellement au Mozarteum de Salzbourg.

Dessiné de grandeur naturelle, le petit bonhomme a les cheveux frisés et poudrés à blanc et l'épée au côté. Le chapeau est négligemment jeté sous le bras et la main gauche s'enfonce fièrement dans la veste. Avec ses bonnes grosses joues d'enfant et ses grands yeux éveillés, il a tout à fait l'air d'un petit masque.

Et cependant tandis que la santé rayonnait sur son visage, la maladie se traçait des chemins perfides. Vers la fin du mois d'octobre l'enfant fut brusquement assailli par la fièvre scarlatine.

On peut se figurer les angoisses du pauvre père. Il se vouait à tous les saints du calendrier et faisait dire des messes dans toutes les églises de Vienne et de Salzbourg.

Heureusement ses inquiétudes furent de courte durée ; au bout d'une quinzaine, tout danger avait disparu, et dans les premiers jours de décembre il put entreprendre avec ses enfants une excursion à Presbourg, où il avait

été appelé par des magnats hongrois. Il n'y resta que peu de jours, le temps de ramasser quelques ducats et s'empressa de revenir à Vienne.

Mais son congé étant expiré depuis longtemps, et la prolongation qu'il avait obtenue touchant également à sa fin, il fallut bien songer au retour. Il quitta Vienne dans les premiers jours de 1763, fort satisfait de cette première tournée et roulant déjà dans sa tête le plan d'un nouveau voyage, dont Paris et Londres devaient être les deux grandes étapes.

III

En route pour Paris. — Jomelli et Nardini. — Mozart et Gœthe. — Wolfgang à la cour de France. — Les opinions de Léopold Mozart sur notre musique. — Une prédiction fâcheuse.

Le séjour à Salzbourg ne fut pas de longue durée. Le 9 juin de la même année, Léopold Mozart se remettait en route avec sa femme et ses enfants, muni d'un nouveau congé et lesté des lettres de crédit de Laurent Haguenauer.

Son idée était de gagner Paris en passant par les cours souveraines qui se trouvaient sur son chemin et, comme on était au milieu de la belle saison, de négliger les capitales pour les résidences d'été.

« A cette époque, dit Otto Jahn, le public allemand n'était pas encore formé au goût de la musique et l'on ne trouvait de l'intérêt pour les choses de l'art que chez les grands et les riches. » Aussi Léopold Mozart fait-il

remarquer avec une nuance de vanité qu'il n'eut de rapports dans ses voyages qu'avec l'aristocratie et les personnes de marque. De là, pensait-il, l'obligation pour lui de voyager *noblement*. En foi de quoi, Monseigneur le vice-Kapellmeister partit de Salzbourg, dans une *noble* chaise de poste, laquelle se brisa, *très noblement* aussi, au premier relais.

Retombé sur terre des hauteurs de son rêve, il profita du temps qu'on mit à réparer sa voiture pour monter avec son fils à l'orgue de l'église et lui montrer le clavier de pédales. Avec sa facilité coutumière, l'enfant en saisit le mécanisme en deux minutes, mais, comme ses petites jambes ne pouvaient s'allonger à son gré, il écarta le tabouret et, debout devant l'orgue, il se mit à manœuvrer des pieds, « si juste et si bien, dit Léopold Mozart, qu'on aurait dit qu'il s'y était appliqué depuis plusieurs mois. »

Cependant la chaise de poste avait été remise en état et l'on put reprendre le voyage interrompu. Après une première étape à Nymphembourg, le château de l'électeur de Bavière, Léopold Mozart se dirigea sur Augsbourg, sa ville natale, où sa famille le retint pendant une couple de semaines.

Il y donna trois concerts, et le dévot maître de chapelle remarque, non sans déplaisir, « qu'ils ne furent fréquentés que par des luthériens ». Du reste, il mande à M^me^ Haguenauer, avec une sainte horreur, que depuis Wasserbourg il ne trouve plus dans les chambres d'auberges « ni crucifix ni bénitier ».

Lorsqu'il arrive dans le Palatinat, il se plaint aussi de la détestable cuisine qu'on leur fait les jours maigres : « car tout ce monde-ci s'empiffre de viandes ».

D'Augsbourg nos voyageurs se rendirent à Ludwigs-

bourg, le Versailles de Stuttgard. Là régnait en souverain, sur l'empire musical, le grand Jomelli [1].

L'illustre maître y occupait une très belle position : 4,000 florins de traitement, le feu, la lumière, du fourrage pour quatre chevaux ; sans compter maison de ville et maison de campagne.

En comparant ce poste opulent avec sa modeste place, Léopold Mozart ne put se défendre d'un mouvement d'envie, et comme il détestait naturellement « les Welches », il attribua l'indifférence du duc de Wurtemberg, qui ne voulut ou ne put le recevoir, aux perfides conseils du compositeur italien.

Toutefois il était trop honnête homme pour ne pas rendre pleine justice à Jomelli, et il constata loyalement son influence bienfaisante sur l'orchestre de la chapelle. Il en admira beaucoup la bonne tenue et fut heureux d'y entendre plusieurs virtuoses célèbres. En sa qualité de violoniste, son attention se fixa particulièrement sur Nardini, le meilleur des élèves de Tartini. « Pour la beauté, la pureté et l'égalité du son, écrit-il, pour le goût avec lequel il fait chanter son instrument, il n'a pas à craindre de rivaux, mais il ne joue pas la difficulté [2]. »

1. Niccolo Jomelli, le Gluck de l'Italie, né à Aversa, 1714, mort à Naples, 1774.

2. Je ne veux pas me donner la tâche facile de relever les erreurs des biographes de Mozart. Il n'est pas inutile pourtant de rappeler de temps en temps qu'il ne faut les consulter qu'avec circonspection. Voici, par exemple, comment l'abbé Groschler interprète cette phrase de Léopold Mozart : « J'ai entendu, traduit-il, un certain Nardini, *qui a une voix* d'une beauté, d'une pureté, d'une égalité incomparables et un goût excellent; *comme acteur*, il ne vaut pas grand'chose. » Ce qu'il y a de plaisant, c'est que M. Sowinski emboîte le pas et commet exactement la même bévue.

Plus heureux qu'à Ludwigsbourg, nos touristes furent cordialement reçus à Schwetzingen, le château de l'électeur palatin. Ici encore ils trouvèrent un orchestre excellent, et celui-là du moins, s'écrie Léopold Mozart, « n'est pas composé d'un tas d'ivrognes, de joueurs et de coquins fainéants ». Avouez que ce ton de surprise est passablement comique.

A Francfort, où ils arrivèrent après avoir visité Heidelberg et Mayence, le petit Wolfgang excita une telle admiration qu'il fallut donner quatre concerts consécutifs pour apaiser la curiosité publique.

A l'une de ces séances assistait un autre Wolfgang dont l'astre allait monter à l'horizon et que l'Allemagne allait bientôt acclamer comme son plus grand poëte. Le hasard qui réunit ainsi Mozart et Gœthe ne devait plus, hélas ! se retrouver ; qui sait pourtant quelle adorable chimère eût pu naître de l'accouplement de leurs génies ?

Gœthe conserva toujours un vif souvenir de cette rencontre. « J'avais à peine quatorze ans moi-même, écrit-il plus tard à Eckermann, mais je vois encore, comme si j'y étais, le petit bonhomme avec son épée d'enfant et sa tête frisée. »

En passant par Coblence, Bonn et Aix-la-Chapelle, la famille Mozart parvint à Bruxelles. Elle s'y arrêta quelques jours, et partit enfin pour Paris, où elle arriva le 18 novembre. Elle descendit rue Saint-Antoine, à l'hôtel Beauvais, habité par le comte Van Eyck, gendre du comte Arcole, grand chambellan de la cour de Salzbourg [1].

1. Cet hôtel occupe aujourd'hui le n° 68 de la rue François-Miron.

Pour se frayer sa route dans la capitale, Léopold Mozart s'était naturellement lesté de nombreuses lettres d'introduction chez les plus grands personnages de la ville et de la cour, mais ces hautes recommandations ne lui furent pas d'une utilité sérieuse.

Une missive modeste, qui lui avait été remise par la femme d'un négociant de Francfort, le servit mieux que toutes les autres. Elle était adressée *à Monsieur Frédéric Melchior Grimm, homme de lettres et secrétaire de Monseigneur le duc d'Orléans.*

Grimm, qui s'était acquis une certaine autorité musicale par la part qu'il avait prise à la querelle des Bouffons, s'employa très activement pour ses compatriotes.

Il les introduisit lui-même dans plusieurs salons et les fit présenter à la cour, où ils reçurent l'accueil le plus cordial du roi, de la reine et des enfants de France. Ils furent comblés de caresses et de cadeaux, et la nuit de la Saint-Sylvestre on les admit au grand couvert. Pendant que M^me^ Mozart et Marianne se tenaient auprès de Louis XV, Léopold Mozart et Wolfgang se plaçaient aux côtés de la reine, qui faisait part à son voisin mignon des friandises de la table royale et causait avec lui très familièrement dans sa langue maternelle.

Les facultés extraordinaires de cet enfant excitaient d'ailleurs la plus vive surprise; tout Paris eut la tête tournée par ce bambin de génie. On célébrait ses louanges en prose et en vers, on immortalisait son souvenir par la peinture [1].

Grimm se faisait l'écho de l'admiration générale dans

1. Deux portraits de Mozart ont été faits à Paris : le premier, peint par Carmontelle et gravé par Delafosse, est très connu; le second, qui faisait autrefois partie de la galerie du duc de Rohan-

une lettre datée du 1er décembre, insérée dans la *Correspondance littéraire*[1].

C'est à Paris que le jeune maître publia ses deux premières œuvres gravées : « Quatre sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon ; » les deux premières étaient dédiées à Mme Victoire de France, et les deux autres à la comtesse de Tessé, dame d'honneur de Mme la Dauphine.

Grimm, qui s'était chargé de rédiger les lettres d'envoi, avait mis dans la plume de son petit client les expressions les plus ridicules. Voici quels sentiments, quel langage il prêtait à un enfant de huit ans :

« Vous ne voulez pas, madame, lui faisait-il écrire, que je dise de vous ce que tout le public en dit. Cette rigueur diminuera le regret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma Cour, j'irai dans les pays où je parlerai du moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes et de ce que je Vous dois. »

Mais si le style suranné de ces dédicaces nous fait sourire, elles prouvent du moins que notre jeune artiste était entré fort avant dans les bonnes grâces de la famille royale.

Ce qui le montre mieux encore, c'est qu'il obtint une faveur tout à fait exceptionnelle ; malgré les privilèges de l'Opéra, de la Comédie italienne et du Concert spirituel, M. de Sartines, le lieutenant de police, lui octroya la permission de se faire entendre deux fois en public, au théâtre de M. Félix, rue et porte Saint-Honoré.

Chabot, se trouve aujourd'hui au musée du Louvre. Il est gravé dans le tome II des *Galeries historiques de Versailles* de Ch. Gavard. Paris, 1828.

1. Tome III, page 367.

La dernière de ces séances eut lieu le 9 avril 1764, et le lendemain Léopold Mozart, quittant Paris avec sa famille, allait s'embarquer à Calais pour se rendre à Douvres et se diriger de là sur Londres.

Après un séjour de plusieurs semaines dans la capitale de la France, il emportait une assez mauvaise opinion de notre art national. La musique française, a-t-il dit quelque part, « la musique française ne vaut pas le diable ».

Mais malgré la compétence de notre juge, malgré sa loyauté bien connue, cette condamnation sommaire ne doit pas être prise au sérieux. En la prononçant Léopold Mozart n'était pas lui-même ; il se faisait très humblement l'écho d'une autre voix moins autorisée que la sienne. Cette impertinence était un acte de modestie.

Ce n'est pas, en effet, de notre musique instrumentale qu'il peut être ici question ; Léopold Mozart en avait parlé en termes tout différents, et avait constaté qu'elle était presque entièrement entre les mains des maîtres allemands. Gossec n'était alors qu'à l'aurore de sa réputation, — ses premières symphonies sont datées de 1754, — et il n'avait pas encore reçu le baptême de popularité que le théâtre devait lui donner plus tard.

Ce n'est pas non plus de notre musique sacrée que l'honnête maître de chapelle parle d'un ton si cavalier. Il l'a jugée d'une manière très équitable. « J'ai entendu, dit-il, — en parlant des exercices de la chapelle royale, — j'ai entendu de bonne et de mauvaise musique. Tout ce qui est écrit pour voix seule et se rapproche de la forme de l'air est vide, froid, pitoyable. *En revanche, les chœurs sont tous bons, voire excellents* [1]. »

1. Cette critique s'applique aux motets de Destouches et de Lalande. Il est probable aussi que Léopold Mozart a suivi les

La boutade que nous avons citée ne peut donc se rapporter qu'à notre musique dramatique.

Or il est plus que probable que Léopold Mozart n'en entendit pas une note, car à la suite d'un incendie, l'Opéra était sans asile. Lorsqu'il rouvrit le 6 avril 1763, par *Castor et Pollux*, suivi bientôt de la reprise, ou, comme on disait alors, de la « remise » de *Tithon et l'Aurore*, notre homme était trop occupé de ses affaires personnelles et de l'organisation de ses concerts pour y prêter intérêt.

Quant à la Comédie italienne, qui venait de se réunir à l'Opéra-Comique, il dut penser que c'était un spectacle trop peu musical pour mériter son attention. Eût-il autrement laissé passer, sans en toucher un mot, deux petits chefs-d'œuvre : *le Sorcier* de Philidor, représenté le 2 janvier 1764, et *Rose et Colas* de Monsigny, donné pour la première fois le 8 mars de la même année?

Il est donc bien évident que Léopold Mozart doit être déchargé du reproche de légèreté et d'injustice qu'on serait tenté de lui adresser. C'est Grimm qui est le vrai coupable, Grimm, son guide et son oracle : Grimm, *le petit prophète de Bœhmischbroda*, qui n'était pas loin de partager l'avis de Rousseau et de proclamer avec lui « que les Français n'avaient pas de musique nationale et ne pouvaient en avoir ».

Quant au jugement de Léopold Mozart sur nos mœurs, il ne pouvait guère être favorable. La cour de Louis XV n'était pas faite pour édifier un homme si religieux et si sévère, et ce qu'il voyait autour de lui dans les cercles

concerts spirituels de la Purification et de l'Annonciation (2 février et 26 mars), où l'on chanta différentes pièces de Dauvergne, Bellisson, Gouler et Lalande. Pendant les concerts de Noël il était à Versailles.

aristocratiques ne devait pas atténuer la sévérité de son opinion.

Il remarqua que tous ces grands seigneurs imitaient le maître et se piquaient de partager ses goûts; que la vie de famille était éteinte et que la fortune publique se trouvait entre les mains de quelques gros financiers et fermiers généraux, qui la dépensaient avec des filles, « des Lucrèces qui n'ont nulle envie de se poignarder ».

Bref, en voyant la licence et la débauche régner de haut en bas, il prédisait gravement « que le royaume de France finirait bientôt comme avait fini l'empire des Perses » !

IV

Mozart en Angleterre. — Un rapport académique. — Les oratorios de Hændel. — L'Allemagne vaincue par l'Italie. — Mozart en Hollande. — Un temps d'épreuves. — Retour à Paris. — Mozart en Suisse. — Rentrée au bercail.

L'accueil qui attendait les jeunes virtuoses de Salzbourg à la cour d'Angleterre fut plus cordial que celui de Versailles. « Le roi et la reine, dit Léopold Mozart, nous ont reçus avec une grâce parfaite; leur familiarité charmante a réussi sans peine à nous faire oublier leur grandeur. Tous les princes nous ont traités avec beaucoup de politesse, mais rien ne peut être comparé à l'exquise urbanité du couple royal d'Angleterre. »

Par leur origine allemande, par leur éducation, les deux princes étaient, du reste, mieux préparés à comprendre le génie du jeune Mozart que la cour frivole de Louis XV. La reine Charlotte était bonne musicienne;

elle chantait avec goût et jouait du clavecin en véritable artiste. Quant au roi Georges, c'était un amateur éclairé, partisan de la grande musique et particulièrement enthousiaste des larges conceptions de Hændel.

Lorsque le jeune maître de Salzbourg arriva en Angleterre, l'auteur du *Messie* avait rendu sa dépouille mortelle à la terre depuis plus de cinq ans. Celui qui tenait sa place, sans la remplir, était l'un des fils de l'illustre Bach, Jean-Chrétien Bach, surnommé le Galant parce qu'il avait répudié la muse paternelle pour s'attacher à la sirène italienne.

Grand musicien, du reste, comme tous les rejetons issus de cette souche robuste, Bach s'éprit vite du petit phénomène. Il le prenait sur ses genoux et s'amusait pendant des heures entières à déchiffrer avec lui des pièces de clavecin, commençant une phrase pour l'abandonner aux doigts de l'enfant, qui la saisissait au vol et la continuait avec une telle égalité de toucher qu'on ne pouvait distinguer où commençait la part de l'un et où finissait celle de l'autre. D'autres fois, Bach attaquait un sujet fugué et laissait à Wolfgang le soin de le poursuivre et de le développer.

• A de telles joutes le génie de l'enfant grandissait de de jour en jour. Cet essor audacieux, ces larges coups d'aile convenaient à l'envergure de son génie. Aussi n'est-ce pas sans un juste orgueil que Léopold Mozart écrivait à Salzbourg : Ce bambin de sept ans en sait autant qu'un homme de quarante, et mon fils possède maintenant l'art et la science d'un maître blanchi dans le métier. »

Un talent si rare devait naturellement éveiller la curiosité. Tout Londres se pressa aux concerts de Wolfgang et de Marianne, « ces deux merveilles de la na-

ture », comme disait l'affiche, et les belles pièces ruisselaient dans l'escarcelle du père Mozart. Le bonhomme se frottait les mains et bénissait le Seigneur; car l'éblouissement de l'or a toujours donné le vertige aux vieux Germains. A ce tintement joyeux, ils éclatent inévitablement en accents dithyrambiques et en cantiques religieux!

A l'une des séances, Léopold Mozart « fut tout saisi, — c'est son expression, — d'avoir à encaisser, en moins de trois heures, une somme de cent guinées ».

Mais si les Anglais sont prodigues de leur bourse, ils le sont infiniment moins de leur admiration; jamais ils ne se livrent avec cette facilité française qui est à la fois le charme et le danger de notre caractère national. Avant de s'enthousiasmer, les Anglais veulent voir et toucher.

L'un d'eux, savant jurisconsulte et célèbre naturaliste, Daines Barrington, membre de la Société royale des sciences, n'eut ses complets apaisements qu'après avoir fait une enquête en règle.

Il interrogea l'enfant, se procura son extrait de naissance, par voie diplomatique, fit passer le petit prodige sous la toise, et, ces formalités accomplies, il déposa son rapport. Cette pièce mémorable validait les titres de Wolfgang à l'admiration publique et constatait gravement que ce phénomène extraordinaire ne mesurait que sept pieds anglais : *A boy who measured seven feet in height* [1].

A part ce détail caractéristique, l'enthousiasme des

1. *Account of a very remarkable young musician. In a letter from the honourable Daines Barrington to M. thew Maly. Sec. R. S.* — Dans le tome LX (année 1870) des *Philosophical Transactions.*

Anglais fut un reflet fidèle de celui des Parisiens. Même série de programmes et même gradation de prodiges, couronnés par la composition de sonates dédiées à la reine, dans les mêmes phrases ampoulées que le souffle de Grimm avait gonflées à distance.

Mais pour suivre la marche progressive de l'artiste, il nous faut signaler ici deux pas décisifs dans son développement. Et d'abord, si Paris eut l'honneur de voir éclore ses premières sonates, c'est à Londres qu'il composa ses premières symphonies. Il en écrivit trois, tout d'une haleine, pendant une maladie de son père, qui condamnait le clavecin au silence [1].

Quoique ces œuvres trahissent une main inexpérimentée, — et comment n'en serait-il pas ainsi? — elles font éclater une fois de plus l'admirable instinct musical dont la nature avait doué son enfant gâté. Si les idées n'offrent rien de remarquable, elles s'enchaînent du moins avec un art inattendu et la forme de la symphonie est déjà comprise et respectée. L'orchestration, de son côté, montre une préoccupation bien précoce de l'effet instrumental.

Le deuxième point sur lequel nous devons appeler l'attention se rapporte à l'éducation vocale du jeune compositeur.

1. Ces symphonies sont restées manuscrites. Les deux premières sont en *mi majeur*, la troisième est en *ré majeur*. Otto Jahn et Kœchel en citent une quatrième en *si bémol majeur*. Malgré le poids de leur autorité, j'ai peine à croire qu'elle soit de la même année que les précédentes. La principale raison qui m'en fait suspecter la date, c'est que les huit premières compositions orchestrales de Mozart (quatre symphonies et quatre concertos) sont toutes dessinées sur le même patron. Elles comprennent trois parties : une introduction, un *andante* et un *allegro* ou

Et d'abord, durant la période du carême, il eut l'occasion d'entendre les oratorios de Hændel : *le Messie*, *Judas Macchabée*, *Samson*, *Salomon*, *Israël en Égypte* et *la Fête d'Alexandre ;* mais ces grandes compositions ne paraissent pas l'avoir saisi tout d'abord. Sous sa forme anguleuse et rude, le Titan saxon ne devait pas trouver prise sur cette âme aux contours arrondis, toute pétrie de grâce et de perfection, plus tard même, — pourquoi ne le dirions-nous pas, — plus tard, lorsque Mozart osa regarder Hændel de près et face à face, il ne sut pas mesurer la hauteur du colosse. La manière dont il a réinstrumenté quelques-unes de ses œuvres en est la preuve flagrante.

Mais si le drame sacré ne le séduisit pas beaucoup, il n'en fut pas de même de l'opéra. Pour la première fois il voyait se développer devant lui, dans sa pompe mélodique et son opulence musicale, cette belle création du génie italien. Pour la première fois il entendit ces grands chanteurs et ces admirables sopranistes, qui avaient élevé l'art qu'ils cultivaient à son expression suprême.

C'est alors qu'il vit la première représentation de l'*Adriano in Siria*, de Chrétien Bach : c'est alors qu'il entendit le sopraniste Tenducci, incomparable dans l'art de phraser le *catabile*, et le fameux Manzuoli, le chanteur à la mode, qui avait successivement fait les délices de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne et de l'Angleterre. L'effet fut immense prodigieux !

Manzuoli s'éprit de cette intelligence si vive et si solide et voulut la former dans l'art dont il était l'hon-

presto final ; or la symphonie en *si bémol*, au contraire, a quatre parties et introduit déjà le menuet, que Mozart n'adoptera que plus tard.

neur et la gloire, il donna des leçons suivies et régulières à son jeune disciple, et le mena promptement jusqu'aux limites de son propre savoir. Grande et forte éducation qui devait fournir au maître un avantage marqué sur tous ses rivaux.

Le 24 juillet 1765, Léopold Mozart quittait Londres avec ses deux enfants. Quoique son congé fût expiré depuis longtemps, il céda aux sollicitations de l'ambassadeur de Hollande et se dirigea sur la Haye.

Ce voyage ne devait être qu'une suite d'accidents et d'épreuves. A Lille, Wolfgang tomba sérieusement malade.

Il n'était pas encore tout à fait remis et l'on n'avait eu que le temps de gagner la capitale des Pays-Bas, en passant par Gand, Malines et Anvers, que Marianne à son tour fut assaillie par une fièvre mortelle. Le pauvre père la crut perdue, et déjà son âme, pliant sous l'angoisse, mais soutenue par son ardente foi, s'était résignée à ce cruel arrachement, lorsque la robuste nature de la jeune fille réussit à triompher de la terrible maladie.

Marianne était à peine hors de danger que Wolfgang, incomplètement rétabli, fit une dangereuse rechute. Ce ne fut qu'à force de soins et d'intelligente tendresse qu'on réussit à le sauver.

Sorti de ce nouveau péril, l'enfant ne put laisser à son imagination le repos que réclamait sa convalescence. Il fit installer sur sa couchette un petit bureau portatif, et de ses doigts amaigris qui pouvaient à peine tenir la plume, il se mit à composer une nouvelle symphonie. Il la fit exécuter à Amsterdam, où il passa quatre semaines et donna deux concerts.

Indépendamment de cette symphonie il écrivit encore en Hollande six nouvelles sonates, quelques autres pièces de moindre importance et un *Galimathias musicum*, dont le finale traitait, sous forme de fugue et d'imimitation, l'ancien chant national hollandais, inspiré à Marnix de Sainte-Aldegonde par la conquête de la liberté et de l'indépendance [1].

En quittant la Hollande, la famille Mozart repassa pour la troisième fois par la Flandre et la Picardie et se dirigea sur Paris, où elle arriva le 20 mai 1765.

Ce nouveau séjour dans la capitale de la France n'excita pas le même intérêt que le premier. La curiosité était émoussée.

Nos voyageurs restèrent pourtant à Paris jusqu'au 9 juilllet, et Wolfgang y composa un *Kyrie* à quatre voix, avec accompagnement d'instruments à cordes, qui annonçait déjà la prochaine maturité de son génie [2].

De Paris ils se rendirent en Suisse, traversant Dijon, où se trouvaient rassemblés les États de Bourgogne [3], et Lyon, où l'amitié d'un négociant dilettante les retint pendant quelques semaines. Ils ne firent que de courtes étapes à Genève, à Lausanne, à Berne, et s'arrêtèrent quelques jours à Zurich dans la maison hospitalière de Salomon Gessner, alors dans toute la force de l'âge et dans tout l'éclat de son talent. Le célèbre poète, en se

1. Wilhelmus Van Nassouwen
Ben ik, van dietschen bloed.

2. Ce morceau a été publié par Otto Jahn, dans la deuxième édition de son grand ouvrage : tome II, *Notenbeilage III.*

3. Voir à ce sujet une brochure de M. Ch. Poisot : *Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maître.* — Dijon, 1872.

séparant de ses hôtes, leur offrit un exemplaire de ses œuvres, illustré de la plus flatteuse des dédicaces.

Poursuivant leur chemin, ils passèrent par Winterthur, Schaffhouse, Donaueschingen et Biberach, où Wolfgang faillit trouver un rival dans le jeune Sixtus Bachmann, qui n'avait qu'un an et demi de plus que lui et jouissait déjà d'une grande réputation.

Sixtus Bachmann, qui entra plus tard au couvent de Marchtal, sur le Danube, était né le 18 juillet 1754. Nissen donne cette date exactement, mais M. Sowinski, en la copiant, s'est trompé de chiffres, ce qui l'a fait tomber dans une erreur assez plaisante, il dit, en effet, que Mozart « soutint, sur l'orgue, une lutte avec le *révérend* Sixtus Bachmann ». Révérend! un enfant de onze ans! Voilà certes un personnage bien vénérable.

De Biberach, la petite caravane gagna Munich et fit enfin sa rentrée à Salzbourg, dans les derniers jours de novembre 1766.

En revoyant la maison où s'étaient écoulées ses premières années, maître Wolfgang sauta, sur la canne paternelle et passa, bride abattue, l'inspection des vieux bahuts et des antiques fauteuils, que le somptueux mobilier des cours ne lui avait pas fait oublier.

Il refit aussi son traité d'alliance avec son ancien favori, un gros chat, confié, au départ, à la femme de Laurent Haguenauer, et s'enquit auprès de cette dame de la santé de son fils Dominique. En apprenant, dans le cours de ses voyages, que ce jeune homme s'était fait moine, Wolfgang avait versé de grosses larmes, s'imaginant qu'il ne le reverrait plus; mais, lorsqu'on l'eut rassuré, il sauta de joie, se promettant d'aller promptement embrasser Dominique et d'utiliser à son profit le rare talent de son ami dans l'art d'attraper les mouches!

En attendant la réalisation de ces beaux projets, Léopold Mozart mit son fils en face d'une main de papier réglé et secoua la poussière de son *Gradus ad Parnassum*. C'est en effet ce vénérable bouquin de Fux, pris pour modèle et pour guide par Cherubini, dans son *Traité du contre point*, qui servit aux études de Wolfgang, ainsi que l'attestent les cahiers d'exercices, conservés au *Mozarteum* de Salzbourg.

Ainsi donc, après une absence de trois années, après un voyage triomphal à travers l'Allemagne, la France, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande et la Suisse, le jeune maître revenait au pays natal avec la simplicité de cœur et la pureté d'esprit des enfants de son âge.

En vain l'avait-on couvert de fleurs et d'éloges, en vain lui avait-on dit et répété qu'il ne lui restait plus rien à apprendre, ces dangereuses paroles n'avaient ni effleuré sa modestie, ni troublé son âme. Humble comme les forts, il venait docilement se replacer sur les bancs de l'école et demander au travail la consolidation du savoir acquis, en même temps que des forces nouvelles pour donner le plein essor à son génie naissant.

V

Compositions à Salzbourg. — Le mirage de l'Italie. — Tribulations à Vienne. — Le premier opéra. — Mozart rival de Jean-Jacques.

Le temps passé à Salzbourg, quoique spécialement consacré à l'étude, ne fut pas perdu non plus pour la production. Il faut remarquer même que cette année

1767 ouvre la série des grandes compositions vocales de notre héros. La première de toutes, nous la devons au scepticisme de l'archevêque de Salzbourg.

Ce prélat n'avait jamais voulu croire aux miracles opérés par le fils de son maître de chapelle et résolut de le soumettre à une épreuve décisive. Il l'enferma dans une des chambres de son palais avec le texte d'un *oratorio*. Au bout de quelques jours l'oiseau frappait du bec aux barreaux de sa cage et prenait joyeusement sa volée, laissant le prince stupéfait d'une habileté si précoce et d'une telle fertilité d'imagination.

Une deuxième œuvre de la même période, c'est une comédie *Apollo et Hyacinthus*, dont Wolfgang composa la musique ; elle fut exécutée par les élèves de l'université de Salzbourg à la fin de l'année scolaire.

Pour écrire cette petite partition, qui renferme une introduction symphonique, un chœur, cinq airs, deux duos et un trio final, Wolfgang avait bravement abordé l'étude de l'idiome de Virgile et d'Horace. Avec une raison peu commune pour son âge, il avait senti le ridicule d'envelopper d'une expression musicale des paroles dont on ne devine le sentiment qu'à travers une interprétation étrangère ; bien différent en cela de la plupart de ses grands confrères qui passent leur vie à composer des motets et des messes sur un texte dont ils ignorent le sens et la prosodie [1].

Il faut noter encore à la même époque une cantate sur la Passion et quatre concertos de clavecin, écrits par

1. Comme témoignage de ces études, nous possédons un petit billet, le premier autographe littéraire de Mozart, qui renferme cette phrase dont nous respectons l'orthographe : *Cuperem scire, de qua causa à quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo æstimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci.*

l'enfant pour son usage personnel, en vue de son prochain voyage pour Vienne.

Car, depuis son retour à Salzbourg, Léopold Mozart caressait un rêve qui troublait alors le sommeil de tous les musiciens. Il voulait voir l'Italie.

Son plan était de conduire son fils à Vienne d'abord, pour le mettre sous la protection de l'empereur; de là il comptait le mener vers cette terre promise, qui devait achever son éducation et consacrer définitivement sa gloire.

Il faut se rappeler qu'à cette époque, l'Ilalie n'était pas seulement la terre classique du *bel canto*, mais la mère nourricière des grands compositeurs, l'*alma parens* dont les jeunes musiciens venaient presser les mamelles fécondes et boire le lait fortifiant.

La musique en Italie avait tout pénétré : elle s'était, en quelque sorte, incarnée dans une langue qui ne semblait faite que pour elle; courait les rues et les carrefours avec le peuple, s'asseyait au foyer domestique avec la bourgeoisie, s'emparait des palais et des théâtres avec la noblesse et s'installait à la suite du clergé sous les vastes coupoles des cathédrales.

C'était le temps où Naples et Venise se disputaient le sceptre de l'empire musical : où la jeunesse de chacune de ces deux cités se pressait le jour dans une demi-douzaine de conservatoires et le soir dans une dizaine de théâtres.

C'était le temps où Guglielmi, Anfossi, Hasse, Bertoni, Sacchini, Galuppi, Piccini et vingt autres illustraient de leur musique les vers de Métastase, dont le rythme seul était déjà la mélodie.

C'était le temps où l'âme de Paisiello s'épanchait

en tendres et gracieuses cantilènes, où les lèvres de Cimarosa frémissaient du rire précurseur de ses immortelles bouffonneriés.

C'était le temps, enfin, où la voix d'un Cafarelli ou d'un Farinelli, d'une Faustine uu d'une Cuzzoni, travaillée et ciselée comme un métal précieux, courbait la foule sous le souffle de l'enthousiasme et où l'inspiration de ces grands artistes se confondait si bien avec celle du compositeur, la pénétrait si profondément, que l'admiration ne pouvait plus séparer l'œuvre de l'interprète.

En un mot, l'Italie n'était pas seulement une terre privilégiée, un pays plus musical que les autres : c'était la musique elle-même. La mélodie s'y échappait des buissons comme la chanson des cigales, elle se berçait sur les vagues dans la barque du gondolier et flottait éparpillée dans l'atmosphère, comme la poussière d'or dans un rayon de soleil.

Cependant cette couronne, dont l'Italie était si fière, allait bientôt tomber de son front; du moins allait-on lui arracher un lambeau de sa pourpre, lui disputer une part de sa eouveraineté.

En Allemagne, l'art qui avait suivi longtemps une pente souterraine, où se dérobait le génie de Sébastien Bach, venait de sourdre tout à coup, comme une source d'eau vive et de jaillir en plein soleil avec les symphonies de Joseph Haydn.

A Londres, Hændel, encore enivré du génie italien dans ses opéras, venait de créer pour ses *oratorios* un art tout nouveau, une musique puissante et sublime, dont l'Angleterre allait fièrement revendiquer la conquête.

En France, il est vrai, Lulli et Rameau, malgré leur

talent, malgré leur génie, si l'on veut, n'étaient encore que les plagiaires des maîtres florentins. Chose curieuse! bien que la fille bâtarde des créateurs du drame lyrique, leur muse avait plus fidèlement gardé les traits paternels que l'enfant légitime; car pendant que les Italiens oubliaient leur origine dans les séductions de la forme et se perdaient dans les généralités de l'expression, les deux maîtres français se rattachaient étroitement aux principes de Péri et de Monteverde. Esclaves volontaires de la parole, ils la suivaient, pas à pas, par une déclamation littérale et rigoureuse, au risque de tomber parfois dans des subtilités puériles et des jeux de mots ridicules.

Mais ici comme ailleurs les temps étaient proches. Déjà Gluck avait brisé les liens qui l'attachaient à l'Italie et se préparait à poser sur les assises de la langue française notre véritable opéra national.

En attendant, l'Italie rayonnait d'un éclat plus vif que jamais, et gardait encore son pouvoir fascinateur. Les yeux éblouis de Léopold Mozart ne pouvaient s'en détacher.

Il lui fallait un prétexte pour s'échapper de Salzbourg, il s'en offrit un fort plausible : les fêtes qui devaient se célébrer à Vienne à l'occasion du mariage de l'archiduchesse Josepha avec le roi Ferdinand de Naples. Il sut s'en prévaloir adroitement et obtint la permission de partir avec toute sa famille le 11 septembre 1767.

En arrivant à Vienne, il dut cruellement regretter sa détermination. La petite vérole venait d'éclater dans la ville, et la pauvre princesse, dont on s'apprêtait à célébrer les fiançailles en fut une des premières victimes. En peu de jours, l'épidémie prit un tel caractère de

violence, que Léopold Mozart, éperdu, s'enfuit à Olmutz, en Moravie, pour y mettre son trésor à l'abri de la contagion.

Mais il avait pris l'alarme trop tard; ses enfants avaient emporté le germe de la terrible maladie. Elle se déclara d'abord chez Wolfgang et ne tarda pas à frapper aussi Marianne.

Dans une circonstance si critique, le pauvre père trouva, sur sa route, un noble cœur, le comte Postatki, doyen de la cathédrale d'Olmutz et chanoine de Salzbourg, qui recueillit courageusement les petits malades dans sa maison et leur prodigua tous les soins réclamés par leur état.

Quoique tous deux fussent très fortement atteints, — Wolfgang resta complètement aveugle pendant neuf jours, — le danger disparut rapidement; mais la convalescence fut longue, et l'on ne put songer à retourner à Vienne que vers les premiers jours de janvier 1768.

On y arriva juste à temps pour entendre encore l'*Alceste*, que Gluck venait de produire à la scène[1]. Cette musique si nouvelle saisit fortement le jeune Mozart, qui conserva cette impression dans sa mémoire, car il étudia plus tard, avec une prédilection marquée, la partition qui l'avait si vivement frappé.

Mais *Alceste* ne gagna pas aussi facilement le cœur de Léopold Mozart. Trop plein des formes italiennes pour être accessibles à des idées de réforme, il lui préférait franchement la *Partenope*, de Hasse, qu'il avait entendue quelques semaines auparavant, et en cela, du reste, son goût se rencontrait avec celui des Viennois, qui avaient

1. Le 16 décembre 1767 et non 68, comme le dit M. Desnoiresterres.

accueilli le chef-d'œuvre de Gluck par un déluge de mauvaises plaisanteries [1].

Cependant, grâce à ses anciennes relations, la famille Mozart eut bientôt retrouvé l'accès de la cour. Mais, depuis la mort de François Ier, l'impératrice douairière ne s'occupait plus de théâtre ni de musique, et Joseph II était un prince trop économe de son argent pour le dépenser en fêtes ou en gratifications aux artistes. Il s'en tint, dans cette occasion, à une protection prudente et toute platonique et se contenta de manifester le désir de voir Wolfgang écrire un opéra pour le théâtre que Gluck venait d'illustrer.

Ce caprice impérial répondait aux désirs les plus chers de Léopold Mozart. Si son fils arrivait en Italie précédé d'une réputation conquise au théâtre de Vienne, il ne doutait pas qu'il n'y fît un chemin rapide et une carrière glorieuse.

On s'entendit donc avec le poète Coltellini, père de la célèbre cantatrice, pendant que la volonté de l'empereur était officiellement notifiée à l'impresario du théâtre de la cour.

Il signor Affligio s'inclina respectueusement et se déclara prêt à compter cent ducats au jeune maestro, le jour de la première représentation de *la Finta Simplice*, opéra bouffe en trois actes.

Malheureusement, cet Affligio était un drôle de la pire

1. Voici quelques échantillons de ces jolis propos : « Comment! on nous prive de spectacle pendant neuf jours et, le dixième, on nous sert un *De Profundis!* — Mes amis, l'auteur a voulu nous faire pleurer : si c'est d'ennui, il aura certainement réussi. — En vérité, c'est jeter son argent à la rivière, que de le dépenser à de pareilles fadaises! — La sotte intrigue! une folle imbécile qui veut mourir à la place de son mari! » (Voir Sonnenfels, *Gesammelte Schriften*, t. V, p. 155.)

espèce. La fin de sa carrière aventureuse ne le prouva que trop clairement, car il fut condamné comme faussaire et finit mélancoliquement ses jours sur les galères impériales. Humble et caressant, tant que ses calculs intéressés lui imposèrent ce rôle, il jeta le masque lorsqu'il vit s'évanouir les espérances qu'il avait bâties sur la prodigalité de la cour.

Dès qu'il se fut bien convaincu que la caisse impériale ne s'ouvrirait pas à ses convoitises, il résilia sans façon le contrat librement consenti, et pour se dégager plus facilement il enveloppa le pauvre petit Mozart dans un réseau d'intrigues et de cabales.

Il avait à cela beau jeu, car en choisissant un enfant de douze ans pour lui commander un opéra, l'empereur avait blessé l'amour-propre de toute la tribu musicale de Vienne : *genus irritabile*, aussi bien que la race des poètes.

Toutefois, au milieu du *tolle* général, le jeune maître poursuivait sa carrière sans s'inquiéter de ces clameurs et s'était mis résolument au travail. Déjà sa volumineuse partition, qui ne contient pas moins de vingt-six morceaux, indépendamment de l'ouverture, était entièrement achevée et ses futurs interprètes, enchantés de leurs rôles, allaient, criant partout que c'était une merveille et que l'ouvrage aurait un succès éclatant : *Questo è un portento! Questa opera andrà alle stelle!*

Ceux qui étaient admis à l'entendre ne revenaient pas de leur surprise et l'un des plus fougueux adversaires de Wolfgang, vaincu par l'évidence, s'écria dans un accès de bonne foi : « Cet enfant est le plus grand homme de son temps [1]. »

1. Ce propos a été attribué à Haydn, mais Léopold Mozart n'en cite pas l'auteur. Il est à croire pourtant que s'il fût émané d'une

Hasse lui-même, après avoir regardé de près la partition de *la Finta Simplice*, assura qu'on avait joué à Vienne trente opéras qui ne valaient pas, à eux tous, l'œuvre du jeune compositeur.

Bref, c'était un concert d'éloges auquel Affligio seul faisait la sourde oreille. Il trouvait toujours de mauvaises raisons pour ajourner la mise en répétition de l'opéra nouveau, et, pressé par l'impatience du père, il finit par déclarer nettement que si on lui forçait la main, il s'arrangerait de façon à faire siffler l'ouvrage et à l'enterrer sous le ridicule.

Devant cette menace brutale il ne restait d'autre ressource à Léopold Mozart que d'adresser une plainte à l'empereur. C'est en effet le parti qu'il prit. Mais le théâtre de Vienne était une entreprise privée, et Joseph II, pour intervenir efficacement, aurait dû se résigner à dénouer les cordons de sa bourse. Cet effort

si haute autorité, il n'aurait pas manqué de s'en prévaloir. A propos de ces cabales dirigées contre le jeune Mozart, Fétis accuse à tort l'auteur d'*Alceste*. « Il est triste de dire, écrit-il, que Gluck fut au nombre de ses ennemis. » Cette opinion, qui repose sur une phrase inconsidérée de Léopold Mozart, n'est pas fondée. Sans tenir compte du caractère de Gluck, qui ne se serait pas abaissé à de si misérables manœuvres, il est facile de prouver que toutes les ambitions de ce grand musicien se concentraient alors sur l'Opéra de Paris. Le théâtre italien de Vienne lui était fort indifférent. D'ailleurs Léopold Mozart se contredit lui-même et constate, dans une de ses lettres, que Gluck s'était déclaré le partisan de son fils. Ne voulant pas laisser au grand maître l'honneur de sa juste impartialité, il attribue son bon vouloir à l'influence du duc de Bragance, l'un des protecteurs de Wolfgang et le grand admirateur de Gluck, lequel a inscrit le nom de ce gentilhomme en tête de la partition de *Paride ed Elena*. Mais le fait même, que Léopold Mozart crut devoir chercher l'explication de la bonne volonté de Gluck à l'égard de son fils dans des motifs étrangers à l'art, est une preuve évidente qu'elle lui était acquise.

étant au-dessus de son courage, l'empereur s'inclina devant l'omnipotence de l'impresario et force fut au malheureux compositeur de suivre cet illustre exemple.

Wolfgang ne devait pourtant pas quitter Vienne sans obtenir une compensation à ces cruels déboires. Incapable de se laisser abattre par des revers, il n'avait pas attendu la solution de son différend avec Affligio pour se remettre à la composition, et d'une plume alerte il avait écrit la musique d'un opéra en un acte représenté avec de grands applaudissements dans la maison de campagne d'un docteur viennois, homonyme de l'apôtre du magnétisme.

Ce petit ouvrage : *Bastien et Bastienne*, avait emprunté son titre et son sujet à une bleuette de M^me^ Favart et d'Harny, qui n'était elle-même qu'une imitation ou, comme on disait alors, une parodie du *Devin de village* [1].

La partition de *Bastien et Bastienne*, comme celle de *la Finta Simplice*, est restée inédite, et c'est vraiment dommage, car il serait à coup sûr intéressant de la comparer à celle de Rousseau, si chaudement accueillie d'abord et si longtemps populaire [2].

1. Ce mot de *parodie* n'avait pas, au siècle dernier, le sens exclusif que nous lui donnons aujourd'hui. Il était pris généralement dans une acception plus conforme à son étymologie et s'appliquait à toute pièce dont les couplets étaient rimés sur une musique faite avant les paroles, παρά et ὠδή, ce qui est écrit *à côté du chant*.

2. Cet ouvrage, malgré ses dimensions restreintes, n'est pas sans importance. Il renferme : une introduction symphonique, dix airs, quatre duos et un trio final. Fétis croyait en posséder la partition autographe, mais Kœchel assure que l'original était resté chez l'éditeur André, de Francfort. Il doit donc être à présent à la bibliothèque de Berlin.

Mais, outre ce succès intime, le sort réservait au jeune Mozart un triomphe public.

A l'occasion de l'inauguration d'une nouvelle église, il fut chargé d'écrire une messe, — sa première, — dont il dirigea lui-même l'exécution. La gloire dont il se couvrit dans cette épreuve nouvelle le vengea, d'un coup, de tous ses détracteurs.

Sur ces entrefaites, une mauvaise nouvelle vint surprendre Léopold Mozart. Une lettre du majordome de l'évêque lui notifia que désormais son traitement ne lui serait payé que proportionnellement au temps qu'il résiderait à Salzbourg. Après ce long et dispendieux séjour dans la capitale de l'empire, c'était un coup vraiment cruel.

Il le supporta avec sa fermeté ordinaire. « Tant mieux ! s'écria-t-il, je pourrai donc partir pour l'Italie, libre et sans arrière-pensée. » Néanmoins la force des choses vint modifier son premier plan et l'ajourner. Quoi qu'il en eût, il fallait se diriger sur Salzbourg pour préparer la grande tournée qu'il méditait, en faisant appel à de nouvelles ressources.

VI

Départ pour l'Italie. — Roverédo, Vérone, Mantoue et Crémone. — Temps passé à Milan qui n'est pas du temps perdu. — Lodi, Bologne et Florence — Rome et la chapelle Sixtine. — Naples et le *dolce farniente*. — Bologne.

Pendant que Léopold Mozart rêvait au grand voyage qui lui tenait tant au cœur, son fils reprenait paisiblement le cours de ses études ; l'interrompant parfois,

pour écrire quelques compositions nouvelles, notamment une grande messe, à propos de l'ordination du père Dominique, celui-là même dont il avait pleuré l'entrée au couvent.

Entre temps, l'archevêque, qui regrettait *in petto* d'avoir rogné le traitement de son maître de chapelle, voulut effacer ce mauvais souvenir par un acte de souveraine courtoisie et donna l'ordre de monter, à sa cour, l'opéra dont la cabale avait privé les Viennois.

Le prince, il est vrai, n'avait ni salle de spectacle ni troupe, mais pour les circonstances extraordinaires on dressait un théâtre dans la grande salle du palais, et les membres de la chapelle, secondés par les pages de la cour, se distribuaient les rôles de l'opéra et s'improvisaient comédiens.

Nous n'avons pas de détails sur cette unique représentation de *la Finta Simplice*, mais elle fit sans doute une impression favorable, car, sous le coup de la surprise, l'archevêque éleva le jeune compositeur à la dignité de *maître des concerts* de la cour.

Ces gracieusetés tardives ne devaient pas détourner Léopold Mozart de ses premières résolutions ; du reste, ce voyage était à ses yeux un devoir, une tâche que la Providence lui avait imposée. Comme autrefois Jehovah parlant à Moïse, Dieu lui avait dit : « Tu conduiras mon peuple dans la terre de Chanaan. »

Pour obéir à cette voix, Léopold Mozart abandonna sans balancer le traitement qui faisait vivre sa famille et sacrifia résolument ses dernières économies. Et ne croyez pas que ce désintéressement cachât un calcul et que, semant d'une main, il espérait récolter de l'autre. Non ; il ne se faisait à cet égard aucune illusion ; on l'a tant de fois accusé de cupidité, qu'il n'est pas inutile

d'insister sur ce point. Il savait très bien qu'en Italie le produit des concerts était fatalement médiocre, et que la plupart des *académies* étaient entièrement gratuites.

« Nous ne comptons pas y faire fortune, dit-il lui-même, et tout ce que nous pouvons espérer, c'est de gagner nos frais de route. »

Mais s'il avait calculé les inconvénients du voyage, il en avait aussi prévu les avantages : il savait combien l'esprit de son enfant pouvait s'élargir dans cet atmosphère chaude et pénétrante, il savait qu'en Italie seulement l'accès des grands théâtres lui serait facilement ouvert, qu'il pourrait s'y produire devant un public enthousiaste et connaisseur, dont les acclamations retentissaient alors dans toute l'Europe.

Donc, toutes ses mesures étant prises, il confia la garde de sa maison à sa femme et à sa fille et partit avec son fils dans les premiers jours de décembre. Ils n'étaient pas arrivés à Inspruck, que déjà Wolfgang avait envoyé à sa sœur un joyeux bulletin de victoire.

C'est en effet de Wirgel, dans le Tyrol autrichien, qu'est datée la première de cette longue série de lettres embrassant toute la carrière de Mozart [1], et désormais les missives du père ne sont plus expédiées à destination, si Wolfgang ne les a d'abord apostillées de quelques lignes de sa main. Grâce à ce nouvel appoint de renseignements, il ne tiendrait qu'à nous de suivre notre héros au jour le jour, à travers ces impressions multiples, nées dès incidents de la route. Mais on nous saura gré

1. Il faut en excepter un autographe antérieur, où se trouve le petit billet latin que nous avons cité.

sans doute de ne pas trop nous attarder à ces détails et de noter seulement les plus importants.

En entrant sur le territoire italien, le jeune compositeur dut pressentir l'accueil qui l'attendait chez un peuple impressionnable et enthousiaste. Dès Roveredo, la foule accourue pour l'entendre fut telle, qu'on faillit l'étouffer.

A Vérone, où il joua sur l'orgue d'un couvent, la presse fut plus considérable encore. Il fut obligé de passer par les bâtiments du monastère pour arriver à la chapelle, et une fois entré dans l'église, les pères durent lui faire une garde d'honneur pour le conduire au jubé.

L'effet produit par le jeu de l'étonnant organiste ne fut pas moins extraordinaire que l'empressement du public. Les Véronais eurent grand'peine à contenir leur enthousiasme et à respecter la majesté du temple. Pour conserver le souvenir de cette journée mémorable, un riche amateur, Pietro Lugiati, fit faire, à ses frais, un portrait du jeune maître.

De Vérone nos deux voyageurs se dirigèrent sur Mantoue, de là sur Crémone et sur Milan, où l'hospitalité des Augustins de Saint-Marc devait les retenir près de deux mois.

Ils y firent la connaissance du vieux Sammartini [1] et du maestro Piccini [2], qui s'occupait à mettre en scène son nouvel opéra : *Cesare in Egitto*. Il convia nos deux voyageurs à sa répétition générale.

Ils trouvèrent l'ouvrage très remarquable et si Wolfgang n'eût été tout occupé alors à composer des motets pour deux jeunes sopranistes dont il avait fait la con-

1. Giambattista Sammartini, né à Milan dans les premières années du XVIIIe siècle, l'un des pères de la symphonie.

2. Piccini, né à Naples en 1766, mort à Paris le 31 juillet 1827.

naissance, il en eût sans doute parlé avec détails, car depuis son entrée en Italie il envoyait à sa sœur, dans un jargon mêlé d'allemand, d'italien et de français, des comptes rendus de tous les ouvrages qu'il voyait le long de la route : *Ruggiero*, à Vérone, *Demetrio*, à Mantoue, et *la Clemenza di Tito*, qu'il entendit à Crémone, sans se douter qu'il terminerait lui-même sa glorieuse carrière en mettant en musique ce livret de Métastase [1].

Le séjour de Milan fut particulièrement heureux pour le jeune Mozart, car il y trouva un protecteur zélé et tout-puissant : le comte Joseph von Firmian, gouverneur général de la Lombardie.

Non seulement ce généreux gentilhomme le soutint de sa bourse et lui fit des cadeaux, précieux pour un artiste, tels qu'un bel exemplaire des œuvres de Métastase ; non seulement il le produisit avantageusement dans ses salons et lui ouvrit les portes des plus nobles maisons de la ville, mais il lui fit encore obtenir un honneur inespéré : la *scrittura* pour la saison d'hiver, c'est-à-dire l'engagement, en bonne et due forme cette fois, d'écrire un grand opéra pour les fêtes de Noël.

Ce contrat, qui flattait l'orgueil du père et comblait les espérances du fils, avait en outre l'avantage de n'entraver aucun des projets arrêtés et de permettre à nos voyageurs de suivre leur itinéraire tracé d'avance. Ils s'engageaient seulement à se trouver à Milan dans les premiers jours de novembre, et, de son côté, l'impresario

1. Mozart ne nomme pas les auteurs de ces trois opéras. Le premier ouvrage est probablement de Guglielmi, qui fit un *Ruggiero* en 1769 ; le deuxième pourrait bien être de Piccini, qui avait composé un *Demetrio* en 1762, et *la Clemenza di Tito* appartient, selon toute apparence, au maestro Anfossi, qui avait composé cet opéra pour Rome en 1769.

promettait de leur faire parvenir un livret, aussitôt qu'il aurait fixé son choix. Outre le logement gratuit, le maestro devait recevoir comme honoraires cent *gigliati* ou sequins de Florence.

C'est avec cette joyeuse perspective que Wolfgang partit de Milan. A Lodi, sa première étape, il fit son coup d'essai dans la musique de chambre. Il écrivit son premier quatuor le 15 mars à six heures du soir, *alle* 6 *di sera*, comme il a eu soin de le noter lui-même.

A Parme, le couple voyageur fit la connaissance d'une cantatrice fameuse, Lucrezia Agujari, connue sous le singulier sobriquet de la Bastardella.

« Si elle n'est pas jolie, dit Léopold Mozart, elle n'est pas non plus désagréable à voir. De temps en temps elle a dans le regard un reflet sauvage, comme les gens sujets aux convulsions. Elle cloche un peu du pied [1]. »

Pendant que le père crayonnait ce portrait de la femme, le fils émerveillé écoutait l'artiste et dressait en notes de musique le procès-verbal des prouesses qu'elle accomplissait devant lui. La Bastardella possédait une voix magnifique, « d'une grande agilité et d'une étendue prodigieuse ». Prodigieuse en effet! car elle ne parcourait pas moins de trois octaves à partir de l'*ut* sous la portée, en clef de sol, jusqu'à l'*ut* suraigu, posé au-dessus de la cinquième ligne additionnelle : c'est-à-dire qu'elle arrivait, dans les sons élevés, précisément aux limites extrêmes de l'étendue du violon.

1. Ce croquis s'accorde fort bien avec celui de Burney, qui vit la Bastardella vers la même époque. « Elle ne plairait pas moins qu'on ne l'admire, dit le savant docteur ès musique, si elle savait tempérer l'expression de ses yeux par un peu de douceur et de timidité féminine. » Burney, *General History of music*, t. IV p. 504.)

A Bologne, les deux Mozart furent reçus avec une grande faveur par le feld-maréchal marquis Pallavicini, dont le caractère noble et généreux leur rappela le comte Firmian, leur protecteur de Milan. Ils y firent aussi la connaissance du célèbre père Martini, et du fameux Farinelli, dont l'histoire est une véritable légende [1].

Favori tout-puissant de Philippe V et de Ferdinand VI d'Espagne, ce roi des chanteurs vivait alors retiré dans le palais qu'il s'était fait bâtir à Bologne, y recevait volontiers les étrangers de distinction et les étonnait encore par les splendeurs de sa voix et par son incomparable talent.

A Florence, Wolfgang rencontra l'un de ses amis de Londres, le sopraniste Manzuoli. Il apprit avec joie que cet excellent artiste négociait son engagement avec l'impresario milanais et serait probablement appelé à créer un rôle dans son prochain opéra.

Il y fit aussi deux nouvelles connaissances : celle du marquis de Ligneville, gentilhomme lorrain, l'un des plus forts contrepointistes de l'époque, et celle de Thomas Linley, jeune violoniste anglais, élève de Nardini, qui éclipsait déjà son maître.

Les deux jeunes gens étaient exactement du même âge ; Tommasino, ainsi qu'on appelait Linley, venait, en même temps que Mozart, d'entrer dans sa quinzième année. Ils se lièrent tout de suite d'une affection fraternelle et conclurent un de ces pactes d'amitié, comme on en fait au printemps de la vie et dont on conserve

1. Giambatista Martini, plus connu sous le nom de père Martini, savant contrepointiste et musicographe, né à Bologne le 25 avril 1706 où il mourut le 4 août 1784. — Carlo Broschi, qui devint fameux sous le nom de Farinelli, est né le 24 janvier 1705 à Andria. Il mourut à Bologne le 15 juillet 1782.

le doux et riant souvenir au milieu des glaces de l'hiver. Mais Léopold Mozart voulait arriver à Rome pour les cérémonies de la semaine sainte. Force lui fut de hâter son départ et de quitter cette belle ville de Florence où, selon son expression, il aurait voulu « vivre et mourir ».

C'est le mercredi de la semaine sainte que nos deux voyageurs arrivèrent dans la ville éternelle.

Le soir même, ils couraient à Saint-Pierre entendre le *Miserere* de Gregorio Allegri [1].

Écrit pour deux chœurs, dont l'un à quatre voix, l'autre à cinq, et composé il y a plus de deux cent cinquante ans, par un prêtre musicien, descendant de l'illustre Corrège, le *Miserere* d'Allegri resta longtemps la propriété exclusive de la chapelle Sixtine, où on le chante encore de nos jours. On assure que les papes, jaloux d'en garder le monopole, avaient défendu de le mettre en partition et d'en donner des copies, sous peine d'excommunication.

L'effet saisissant produit par ce morceau fameux sur tous ceux qui l'ont entendu à Rome n'est pas dû sans doute uniquement à sa valeur musicale; il tient, en partie du moins, à la manière dont on l'exécute et à la mise en scène dont il est entouré.

« Au moment où le morceau commence, dit Stendhal, le pape et les cardinaux se prosternent; la lumière des cierges éclaire le *Jugement dernier*, que Michel-Ange peignit contre le mur auquel l'autel est adossé. A mesure que le *Miserere* avance, on éteint successivement les cierges; les figures de tant de malheureux, peintes avec une énergie si terrible par Michel-Ange, n'en deviennent

1. Gregorio Allegri est né en 1590 à Rome, où il mourut en 1652.

que plus imposantes, à demi éclairées par la pâle lueur des derniers cierges qui restent allumés. Lorsque le *Miserere* est sur le point de finir, le maître de chapelle qui bat la mesure la ralentit insensiblement, les chanteurs diminuent le volume de leurs voix, l'harmonie s'éteint peu à peu, et le pécheur, confondu devant la majesté de son Dieu et prosterné devant son trône, semble attendre en silence la voix qui va le juger. »

Quoi qu'il en soit, le *Miserere* d'Allegri jouissait, à l'époque qui nous occupe, d'une réputation sans pareille. La célébrité du morceau et les obstacles qu'il fallait vaincre pour se le procurer aiguisaient le désir qui tourmentait le jeune Mozart de le posséder.

Pour y arriver, il accomplit un véritable tour de force. Ayant tendu toutes ses facultés, il réussit, par un effort qui tient du prodige, à le fixer entièrement dans sa mémoire après une seule audition, et l'écrivit, au courant de la plume, en rentrant à l'auberge.

Le surlendemain, une seconde audition, qu'il suivit sur sa partition cachée dans le fond de son chapeau, lui fournit l'occasion de redresser deux ou trois erreurs et de combler quelques lacunes. Il se trouva de la sorte en possession de l'exemplaire unique du mystérieux *Miserere* [1].

Cette aventure mena grand bruit à Rome et fit du jeune étranger le point de mire de la curiosité publique.

L'émotion ne fut pas moindre à Salzbourg. En apprenant ce coup de maître, M^me^ Mozart trembla pour le

1. Le tour de force de Mozart rompit l'enchantement, car peu de temps après le *Miserere* tomba dans le domaine public. L'année suivante, il fut imprimé à Londres, et depuis il a été souvent regravé. On le trouvera dans le recueil de Choron, intitulé : *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome durant la semaine sainte.*

salut de son fils et se mit dans la tête qu'il était menacé des foudres de l'Église. Il fallut que Léopold Mozart prît sur lui d'apaiser les scrupules de sa femme. Le pape lui-même, disait-il, était au courant de l'affaire et, loin de s'en formaliser, il en avait exprimé toute son admiration.

Cependant les premières chaleurs allaient bientôt éloigner nos voyageurs de la ville souveraine et les conduire à Naples, où le voisinage de la mer leur promettait un peu d'air et de fraîcheur.

Ils y trouvèrent un excellent accueil chez la reine Caroline, l'une des filles de Marie-Thérèse, et chez le tout-puissant ministre, marquis de Tannuci, qui mit son majordome à leur disposition pour leur montrer les curiosités de la ville.

Ce séjour de quelques mois à Rome et à Naples fut du reste pour l'imagination du jeune compositeur un temps de trêve et de repos. Ces deux villes, écrit-il à sa sœur, sont deux paradis pour les paresseux ; on y dort toute la journée. Ce que Mozart ne dit pas, c'est qu'il passait ses soirées au *Teatro-Nuovo*, dont les opéras bouffes le mettaient en belle humeur, ou au théâtre *San Carlo* pour lequel Jomelli venait d'écrire l'*Armida abandonata* : un chef-d'œuvre assez froidement accueilli par les Napolitains, qui avaient eu le temps d'oublier leur illustre compatriote, pendant les vingt années qu'il avait passés à la cour de Stuttgard.

Cependant, si dans ce pays de Cocagne, le compositeur chômait un peu, le virtuose ne restait pas tout à fait oisif. Il se fit entendre à plusieurs reprises dans des cercles particuliers et donna même une *academia* publique au *Conservatorio della Pietà*. La recette assez

ronde fut une manne bienfaisante pour sa bourse, qui se dégonflait visiblement.

Ce concert fut marqué par un incident comique où l'on retrouve tout l'esprit superstitieux de Naples, la patrie de la *jettatura*.

Comme on s'émerveillait des prouesses du jeune claveciniste et surtout de l'étonnante habileté de sa main gauche, un spectateur plus avisé que les autres s'imagina d'en chercher l'explication dans le charme d'un anneau que Wolfgang portait à l'annulaire de cette main endiablée.

L'étrange découverte fit rapidement fortune et se communiqua, de proche en proche, à tout l'auditoire.

Ce fut un vacarme abominable. Le public indigné se crut le jouet d'une mystification. Il fallut ôter la bague et recommencer le morceau sans l'aide de ce talisman, pour prouver clairement à ces obstinés qu'il n'y avait ici d'autre magie que celle du talent et du génie.

Le 25 juin, Mozart quitta Naples pour retourner à Rome en voiture de poste. On alla grand train, et le voyage se fit tout d'une traite en vingt-sept heures. Mais, comme le fait sagement remarquer le Kapellmeister de Salzbourg, « deux chevaux et un postillon font trois bêtes ».

L'automédon italien se chargea de vérifier le proverbe allemand en versant ses voyageurs aux portes mêmes de Rome. Léopold, en voulant préserver son fils, eut la jambe prise sous la voiture et se blessa cruellement. Wolfgang, heureusement, ne reçut pas une égratignure. Mais il se mourrait de fatigue; à peine assis à table, il s'endormit d'un profond sommeil. On essaya vainement de le réveiller, il fallut le déshabiller comme un enfant et le porter dans son lit.

Or, voyez comme on a raison de dire que la fortune nous arrive en dormant : un grand honneur attendait notre héros dans la ville éternelle ; le 8 juillet, le pape le reçut en audience particulière et attacha sur la poitrine d'un enfant de quatorze ans la croix de l'Éperon d'or, *auratæ militiæ*, celle-là même dont Gluck se montrait si fier et si glorieux. Cette haute distinction conférait à Wolfgang la noblesse, les membres de l'ordre étant *comites palatini romani* et jouissant à la cour du pape de tous les privilèges qu'ont les chambellans dans les maisons royales.

Il ne paraît pas toutefois que son titre ait grandement ébloui le nouveau chevalier, car il ne porta sa croix que dans de rares circonstances, sur l'ordre exprès de son père, et c'est à peine si quelques-unes de ses compositions sont signées par le *cavaliere Mozart*.

Il était trop modeste et sans doute aussi trop conscient de sa force pour chercher une autre gloire que celle qu'il voulait devoir aux œuvres de son génie [1].

De Rome, Mozart se dirigea sur Bologne, où il se rendit par Civita-Castellana, Loretto et Sinigaglia. Il s'y lia d'une amitié plus étroite avec le célèbre père Martini, qu'il avait appris à connaître lors de son premier passage dans cette ville littéraire et artistique, « le grand séminaire de la musique en Italie » suivant la juste expression du président de Brosses [2].

1. Ces quelques jours d'arrêt à Rome furent mis à profit par un peintre célèbre, Pompeo Battoni, pour fixer encore une fois sur la toile les traits du jeune maître de Salzbourg. Ce beau portrait est aujourd'hui en Angleterre. Il avait passé dans les mains de M. J. Ella qui le fit exposer au *Kensington Museum* et reproduire par la gravure. Il a été vendu tout récemment.

2. *Lettres historiques et critiques sur l'Italie.*

Le savant auteur de la *Storia della musica* engagea son jeune client à se présenter à l'*Académie philharmonique*, docte corporation qui ne recevait dans son sein que des maîtres consommés. Mozart en subit les épreuves traditionnelles d'une manière triomphante.

C'était à Bologne aussi, dans la maison de campagne du comte Pallavicini, qu'il secoua cette torpeur qui l'avait envahi depuis longtemps. Il se remit avec ardeur à la composition, écrivit coup sur coup quatre symphonies et plusieurs autres pièces de moindre importance. Mais comme entre temps on lui avait expédié le livret de l'opéra qu'il devait composer pour Milan, il fit trêve à tous ses autres travaux, pour se consacrer uniquement à cette tâche capitale.

Il voulait y condenser toutes ses forces et prouver victorieusement que les espérances qu'on avait bâties sur talent ne seraient pas déçues.

VII

L'opera seria et les virtuoses au XVIII[e] siècle ; les caprices des chanteurs. — *Mitridate, re di Ponto.* — *La Betulia liberata.* — Un premier réveil du cœur. — *Ascanio in Alba.* — Le nouvel archevêque de Salzbourg. — *Il Sogno di Scipione.* — *Lucio Silla.* — Adieux à l'Italie.

Avant d'entrer au cœur de son sujet, le jeune compositeur dut s'imposer le fastidieux labeur d'écrire les interminables récitatifs de ses trois actes. Bien qu'il ne se lassât pas de faire courir sa plume sur le papier, il ne put les terminer que dans les premiers jours de son retour à Milan.

Mais ce travail achevé, il fallut bien se croiser les bras, car de lâcher la bride à son inspiration pour composer quelques-uns des airs il n'y fallait pas songer. Il était indispensable pour cela d'attendre l'arrivée de ses interprètes. Ces hauts et puissants seigneurs entendaient qu'on leur prît mesure à leur taille et n'auraient pas souffert qu'on fît rien sans les consulter.

Nous l'avons dit déjà, vers le milieu du siècle dernier, la musique dramatique, en Italie, avait singulièrement dévié des principes établis par ses créateurs [1].

Les chanteurs, en se perfectionnant, avaient d'abord contribué par leur talent à l'achèvement de la forme du drame lyrique, mais bientôt ils s'y étaient fait une part exorbitante. L'introduction sur la scène des sopranistes artificiels surtout en avait profondément troublé les conditions. A partir de ce moment, l'opéra ne fut plus une action théâtrale, mais un concert; une série de morceaux rattachés par le fil de l'intrigue, comme les perles d'un collier. A la réalité conventionnelle, qui est la vérité de la scène, on substitua tout simplement le bon plaisir des virtuoses.

En sa qualité de reine de théâtre, la *prima donna* voulait occuper la place d'honneur et prétendait n'en bouger. Elle s'arrogeait ce privilège de n'entrer en scène qu'escortée d'un petit page, qui portait la queue de sa robe et suivait tous ses mouvements en se démenant comme un écureuil dans sa cage.

Le *ténor*, ce roi de nos opéras modernes, était condamné au rôle de père noble, de traître ou de tyran.

1. Ces principes ont été brièvement, mais très clairement exposés, avec pièces à l'appui, par mon savant ami F. A. Gevaert, dans un travail placé en tête du premier volume des *Gloires de l'Italie*.

Le *basso* était relégué dans l'opéra bouffe, n'ayant pas la voix d'un homme comme il faut, *voce di galantuomo*.

Quant au castrat, c'était le véritable souverain de l'empire harmonique; un plaisant caprice du langage l'avait baptisé *primo uomo;* c'était l'amoureux en titre, le soupirant officiel. Sa personne était sacrée, la moindre violence eût été un outrage, et s'il consentait à voir un instant troubler sa félicité par les refus d'un père ou la passion d'un rival, il voulait du moins rester maître du champ de bataille et se retirer le front couronné de myrtes et de lauriers.

« C'est une règle en Italie, dit le président de Brosses, de ne jamais ensanglanter la scène par le meurtre d'un personnage principal, lors même que la pièce contient les actions les plus atroces. Tuez les subalternes tant qu'il vous plaira, mais les virtuoses doivent être inviolables[1]. »

Les sopranistes étaient plus capricieux que des enfants. Celui-ci n'entendait chanter qu'avec un panache, long de cinq pieds; celui-là voulait faire son entrée à cheval; un troisième préférait descendre d'une montagne; tel autre encore, c'était le fameux Marchesi, prétendait dire son dernier morceau dans une sombre prison, les fers aux pieds et les bras chargés de chaînes[2].

Une fois leur cavatine terminée, ils ne s'occupaient plus que de leur précieuse personnalité : ils quittaient la scène ou se retiraient sans façon au fond du théâtre

1. Ces fantaisies grotesques n'ont complètement disparu qu'avec les derniers sopranistes, dans les premières années du XIXe siècle. Castil-Blaze en cite un exemple assez récent, qu'il met à la charge de Crescentini. Voir *l'Opéra italien*, p. 313.

2. Grétry, *Mémoires*, t. I, p. 114.

pour sucer une orange ou siffler un verre de vin d'Espagne, laissant leurs interlocuteurs se tirer d'affaire comme ils pouvaient.

Ils avaient d'ailleurs posé leurs conditions d'avance : à tel endroit ils voulaient un morceau de bravoure, à tel autre un air *di portamento* avec trompette obligée ; ici, au contraire, ils préféraient une douce cantilène, dont ils variaient le thème à plaisir.

Non contents de se faire la part du lion, ils exerçaient une surveillance jalouse sur les rôles de leurs subordonnés. Ils en pesaient attentivement la valeur; en supprimaient les morceaux qu'ils trouvaient trop brillants ou les confisquaient à leur profit.

Enfin, lorsque le virtuose et le compositeur étaient bien d'accord sur tous ces détails, l'opéra se trouvait achevé, car de morceaux d'ensemble il n'en était guère question.

Il y avait à cet égard une règle à peu près invariable : terminer le second acte par un *duetto* entre le sopraniste et la première chanteuse, le troisième par un *terzetto*, où l'on faisait une petite place au *primo tenore*.

Rien de plus. D'ailleurs, l'exil de la basse ruinait d'avance tout édifice harmonique que l'on eût tenté de construire, avec ces voix d'une couleur uniforme et d'une étendue presque semblable.

Au milieu de ces folies on s'imagine ce que pouvait devenir la pièce, et l'on s'explique que le public y prît peu d'intérêt.

« Le goût que les Italiens ont pour le spectacle et la musique, dit le président de Brosses, paraît bien plus par leur assistance que par l'attention qu'ils y donnent. Passé les premières représentations, où le silence est assez modeste, même au parterre, il n'est pas du bon

air d'écouter, sinon dans les endroits intéressants. Les loges principales sont illuminées de girandoles et meublées élégamment. Quelquefois on y joue, le plus souvent on cause assis en cercle autour de la loge. »

Grétry nous donne à peu près la même note : Pendant les neuf à dix années que j'ai habité Rome, dit-il, je n'ai vu réussir aucun opéra sérieux. Si quelquefois l'on s'y portait en foule, c'était pour entendre tel ou tel chanteur; mais lorsqu'il n'était plus sur la scène, chacun se retirait dans sa loge pour jouer aux cartes et prendre des glaces, tandis que le parterre bâillait [1]. »

Il suit de là que tous les opéras de ce temps portent en eux un vice incurable. Pas un où vous ne trouverez des fragments superbes, des morceaux admirables; pas un non plus qui pourrait supporter aujourd'hui la représentation et affronter, dans son intégralité, le public de nos théâtres [2].

Tel est *Mitridate re di Ponto*, opéra sérieux en trois actes, emprunté à Racine par l'abbé Parini, refait par le poète Cigna-Santi et mis en musique par le futur auteur de *Don Giovanni*.

On ne pouvait raisonnablement demander à un compositeur de quatorze ans qu'il sortît du chemin tracé par ses maîtres, car lors même que son génie précoce eût déjà mûri des idées de réforme, où donc aurait-il pris l'autorité pour les imposer?

Il fallait pour une telle audace la main de fer et l'inébranlable volonté de Gluck. Encore ce grand homme

1. Grétry, *Mémoires*, t. I, p. 114.

2. Nous ne parlons bien entendu que de l'*opera seria;* pour l'*opera buffa*, comme nous le verrons, la question est toute différente.

choisit-il, pour y déposer le germe fécond de sa pensée, le sol vierge de l'opéra français. L'Italie lui eût opposé trop de résistance.

La partition originale de *Mitridate* est perdue, mais il en existe deux copies authentiques, l'une à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, l'autre au *British Museum* de Londres.

C'est une collection de vingt et un airs, auxquels il faut ajouter une ouverture, un duo, — naturellement placé à la fin du deuxième acte — et un quintette qui termine l'ouvrage [1].

Plusieurs de ces morceaux se trouvent sous une double, une triple et quadruple forme, car il avait fallu les remettre sur le métier pour satisfaire les exigences des chanteurs : *die virtuosen canaille*, selon l'énergique expression de Léopold Mozart.

La première représentation de *Mitridate* eut lieu le 26 décembre 1770.

Bien que sympathique, le public n'était pas sans défiance. On se rappelait l'extrême jeunesse de l'auteur, sa nationalité ; car malgré les succès retentissants de Hasse, *il Sassonne*, la musique tudesque était suspecte aux oreilles italiennes [2].

Cependant, dès les premiers morceaux, la glace fut rompue. Surpris autant que charmé, le public accueillit l'ouvrage avec un véritable enthousiasme. A chaque instant, il partait de la salle des bordées d'applaudisse-

1. Ce quintette n'existe pas dans la copie parisienne et ne se trouve pas mentionné dans le grand catalogue de Kœchel.

2. Témoin cette exclamation naïve d'un habitant de Bologne, entendant Dittersdorf jouer du violon : « Comment est-il possible qu'une tortue allemande arrive à ce degré de perfection. « *Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione!* » DITTERSDORF, *Selbstbiographie*, page 111.

ments, et les spectateurs transportés, se tournant vers le jeune compositeur, qui se tenait bravement au premier clavecin, lui criaient de toute la force de leurs poumons : *Evviva il maestro! evviva il maestrino!*

La deuxième représentation ne fut pas moins heureuse que la première : « Seulement, dit Léopold Mozart, on n'osa redemander trop de morceaux, par crainte de prolonger le spectacle [1]. »

Donc la pièce était lancée et promettait une belle carrière. Elle ne vécut pas moins de vingt soirées, et l'impresario, ravi d'avoir eu la main si heureuse, se hâta de conclure un nouveau traité avec le *cavaliero filarmonico*, comme les dilettanti milanais avaient baptisé notre jeune compositeur.

Après une visite à Turin et à Venise, où on les retint quelque temps, les deux Mozart reprirent le chemin de la patrie. En passant à Padoue, Wolfgang promit d'écrire un oratorio. C'est, selon les conjectures d'Otto Jahn, la *Betulia liberata*, dont l'écriture se rapporte effectivement à cette époque de la vie de Mozart.

Composé sur un texte de Métastase, cet ouvrage renferme, outre l'ouverture, treize airs et deux chœurs; la musique en est écrite dans le style et la forme de l'*opera seria*, dont il ne diffère que par le sujet traité. Il fut probablement exécuté à Padoue pendant le carême de l'année suivante, mais nous n'avons à cet égard aucun renseignement précis.

Avant de rentrer en Allemagne, Mozart s'arrêta en-

1. On ne devinerait jamais la raison de cette prudence. La voici : on était au jeudi soir. Le lendemain vendredi était jour de jeûne, et le public voulait rentrer de bonne heure pour souper avant minuit, afin que l'observance des lois de l'Église ne mît pas son appétit à de trop rudes épreuves.

core à Vicence et à Vérone, où, sans doute, il alla rendre ses devoirs à l'*Academia filarmonica*, qui lui avait récemment ouvert ses portes. Le 28 mars 1771 il était à Salzbourg.

Une surprise agréable l'attendait au débotté. C'était une lettre du comte Firmian, qui le chargeait au nom de Marie-Thérèse de la composition d'une pastorale en deux actes pour célébrer les noces de l'archiduc Ferdinand avec Béatrix d'Este, fille du prince souverain de Modène.

Cette union royale se trouvant fixée au mois d'octobre, c'était la perspective d'un prompt retour à Milan; grande joie pour Léopold Mozart. persuadé plus que jamais que l'Italie était la véritable patrie de son fils.

Cependant un changement considérable s'était opéré dans la tournure de notre héros, sa voix fluette et délicate, qu'il conduisait avec tant d'adresse, avait fait place à l'organe rauque et voilé de la mue.

Sous l'influence du soleil du Midi, sa taille s'était tout à coup développée et ses traits en s'allongeant, avaient pris un caractère plus mâle et plus accentué. En un mot l'enfant s'était fait homme.

Il avait un peu plus de quinze ans, et son cœur, aussi précoce que son génie, ne devait pas tarder à s'ouvrir à l'amour.

Nous n'avons guère de détails sur l'objet de ce premier engouement. Tout ce que nous savons, et l'on pouvait le deviner aisément, c'est que la femme de ses rêves avait une dizaine d'années de plus que lui.

Elle était déjà fiancée, et son mariage, aussi bien que le retour de Wolfgang en Italie, coupa dans sa racine cette première fleur d'une âme tendre et passionnée. Il ne paraît pas que la blessure ait saigné longtemps.

En arrivant à Milan, le jeune homme se mit au travail avec cette ardeur fiévreuse qui s'emparait de lui à chaque nouvel ouvrage. La maison où il était descendu ne lui promettait pourtant ni le calme ni le recueillement dont il avait besoin :

J'ai un violoniste sur ma tête, écrit-il à sa sœur, un autre sous mes pieds. Dans la chambre à côté de la mienne demeure un professeur de chant, qui donne leçon toute la journée; dans celle d'en face un hauboïste. N'est-ce pas que c'est gai pour composer et que cela donne des idées?[1] »

Le sujet qu'il avait à traiter était l'*Ascanio in Alba*, de l'abbé Parini, sorte de pastorale allégorique en deux actes avec des intermèdes chorégraphiques très développés.

La partition autographe de l'opéra proprement dit nous a été conservée; celle des ballets, brochée séparément sans doute, s'est égarée, mais toutes deux obtinrent un succès décidé, qui valut à leur auteur, avec les acclamations du public et les vives félicitations des fiancés, une superbe montre, enrichie de diamants et ornée du portrait de l'impératrice.

La première représentation du nouvel ouvrage eut lieu le 17 octobre, et l'enthousiasme du public fit le plus grand tort au *Ruggiero* écrit par le *Sassone* pour les mêmes circonstances et qu'on jouait alternativement avec la pastorale.

Mais, en dépit de ce que le triomphe d'un enfant pouvait avoir d'humiliant pour lui, vieux maître blan-

1. Je ne sais par quel singulier écart de plume ce hauboïste, dans la traduction de l'abbé Goschler, est devenu un *colonel?*

chi dans le métier, Hasse ne fut pas injuste. Il reconnut l'éclat de l'astre qui se levait, baissa la tête et murmura mélancoliquement ces paroles prophétiques : *Questo ragazzo ci fara dimenticar tutti*; « ce gamin nous fera tous oublier! »

En revenant à Salzbourg, après ce nouvel exploit, Mozart trouva la ville en deuil. L'archevêque Sigismond, comte de Schrattenbach, venait d'expirer. Malgré les petitesses de son caractère et son esprit d'économie qui confinait à l'avarice, c'était, somme toute, un prince débonnaire. Son successeur allait le faire regretter cruellement.

Celui qui fut appelé à recueillir son héritage, Jérôme-Joseph-François de Paule, évêque de Gurk et comte de Colleredo, était un homme au cœur dur et à l'esprit tyrannique.

Il arriva dans sa nouvelle résidence précédé de la réputation la plus détestable et fut accueilli par un silence morne et glacial. L'un des historiens de la petite principauté raconte qu'un jeune garçon, s'étant avisé de troubler par ses chansons la douleur publique, se fit tirer les oreilles par un passant indigné, qui lui lança cette apostrophe : « Oses-tu bien chanter, vaurien, le peuple est en larmes! »

Néanmoins on prépara les fêtes d'installation du nouveau souverain, et Wolfgang, à peine relevé d'une maladie grave, fut chargé de composer une *azione teatrale* en un acte : *il Sogno di Scipione*, dont Métastase avait écrit le texte.

Dans cette circonstance, l'inspiration du jeune compositeur se mit à l'unisson du sentiment public : *il Sogno di Scipione* est une partition indigne de la plume de

Mozart. On a peine à le croire : c'est vers la même époque que le jeune maître trouva son véritable style symphonique et écrivit la superbe litanie de *Venerabili*, qui prend un rang élevé parmi ses compositions d'église [1].

Le 4 novembre il était de retour à Milan pour y composer et mettre en scène son *Lucio Silla*, opéra sérieux en trois actes de Giovanni da Camera, commandé le lendemain du succès de *Mitridate*.

Cette fois, il apportait les récits tout faits dans sa valise. Mais pendant qu'il y travaillait, le poète avait soumis son travail à Métastase et l'avait refondu.

Le zèle du compositeur se trouva donc à peu près inutile, et il lui fallut faire pénitence des péchés de son collaborateur.

Ce ne fut pas le seul contretemps qu'il eut à subir. Au dernier moment, le tenor engagé tomba gravement malade. On expédia courrier sur courrier pour recruter un artiste capable de le remplacer. Peine perdue, l'oiseau rare se dérobait aux plus actives recherches. En désespoir de cause, on dut se contenter d'un chanteur d'église, dont l'inexpérience et les gestes ridicules faillirent compromettre le succès de l'opéra.

Enfin le 26 décembre, jour fixé pour la première représentation, tout était prêt. Le spectacle devait commencer à six heures, et depuis longtemps la salle était pleine d'un public bouillant d'impatience. Mais, comme si la *jettatura* s'était abattue sur la pauvre pièce, on ne put lever la toile qu'à huit heures, après une tempête de cris furieux, provoquée par l'absence prolongée de l'archiduc Ferdinand. Sans se douter de cet

1. C'est l'œuvre qui porte le nº 125 du catalogue de Kœchel.

orage, le prince achevait paisiblement son dîner et sa correspondance.

Pourtant malgré ces funestes présages *Lucio Silla* réussit d'un bout à l'autre et n'eut pas moins de représentations que *Mitridate* [1].

Ce fut le dernier succès de Mozart en Italie. Il quitta ce pays le 15 mars 1773 pour n'y plus revenir, mais il en emporta le souvenir dans son cœur et jusqu'à la fin de sa carrière, son génie conserva l'empreinte de la forme mélodique, dont les maîtres italiens lui avaient donné le type et le modèle.

On se demandera sans doute comment, après trois succès marqués, les directeurs des scènes de la Péninsule ne firent pas un nouvel appel au talent du jeune maître! Mais il ne faut pas trop se hâter d'accuser leur indifférence. Les propositions de *scritture* ne firent pas défaut; Mozart signa même un contrat en règle avec l'impresario de *San Benedetto* de Venise, par lequel il s'engageait à composer, pour ce théâtre, le deuxième opéra de la saison du carnaval 1773.

Si cette convention demeura sans effet et si d'autres de même nature restèrent à l'état de projet, il faut en rejeter la responsabilité sur le nouveau souverain de Salzbourg, qui refusa de les revêtir de son approbation et d'accorder à Mozart la permission sollicitée.

C'est ici que se termine la première période de la carrière musicale de notre héros.

1. La partition de *Lucio Silla* dont l'autographe est en possession de l'éditeur André, de New York, comprend, outre l'ouverture : trois chœurs, dix-huit airs, un duo et un trio; en tout vingt-trois numéros.

Malgré son étonnante précocité, ses ouvrages ont gardé jusqu'à présent les formes un peu vagues, les traits délicats mais indécis de l'enfance. Nous allons voir maintenant se dessiner la physionomie de l'homme : le prodige fait place au grand maître.

Arrêtons-nous un instant sur le seuil du passé et jetons un coup d'œil en arrière.

Jusqu'au 27 janvier 1774, c'est-à-dire jusqu'au moment précis où Mozart vient d'achever sa dix-huitième année, voici quels sont ses états de service :

13 petits morceaux de clavecin, menuets, variations et fugues;

23 sonates pour clavecin et violon;

5 concertos de clavecin et un grand concerto pour deux violons;

5 sonates pour orgue;

16 quatuors et deux quintettes;

20 morceaux de chant religieux, motets, psaumes, litanies, offertoires, etc.;

23 morceaux de chant, *lieder* et airs de concert.

81 petits morceaux symphoniques;

10 morceaux de longue haleine, divertimenti, sérénades et autres ayant l'étendue et le développement de grands ouvrages d'orchestre :

34 symphonies;

9 messes;

3 oratorios et 7 ouvrages dramatiques donnant un ensemble de 14 actes.

N'est-ce pas une fécondité sans exemple, et plus d'un compositeur, au terme de sa carrière, ne serait-il pas fier de pouvoir ranger en bataille une si belle collection d'ouvrages?

VIII

L'opéra bouffe en Italie; sa naissance et son développement. — *La Finta Giardiniera.* — *Il Re pastore.* — Wolfgang quitte le service de l'archevêque.

Dès ses premiers rapports avec son nouveau souverain, Léopold Mozart mesura toute la difficulté qu'il aurait à le servir. Il en avait eu le pressentiment avant même de quitter l'Italie, car il avait tenté de faire entrer son fils dans la chapelle de l'archiduc de Toscane.

Une excursion que les deux Mozart firent à Vienne, pendant une absence de l'archevêque, eut sans doute un but analogue, et l'absence de détails laissés sur ce petit voyage tient probablement au mystère dont il fallut s'envelopper pour ne pas éveiller les soupçons de l'ombrageux prélat. Tout ce que nous en savons, c'est que cette nouvelle tentative ne fut pas plus heureuse que la première.

Sur ces entrefaites, Wolfgang fut chargé par l'électeur de Bavière de composer un opéra bouffe pour le théâtre de la cour. Malgré l'envie qu'il pût en avoir, l'archevêque n'osa s'exposer à déplaire à son puissant voisin en refusant l'autorisation sollicitée. Il l'accorda tout en rechignant, et dans les derniers jours de 1774, Mozart partit pour Munich, afin d'y monter les trois actes de sa *Finta Giardiniera.*

Comme d'habitude, il avait quitté Salzbourg sous la conduite de son père, tandis que les deux femmes gardaient la maison; mais Marianne, maintenant une belle et grande jeune fille, brûlait du désir d'entendre un opéra de son frère. Léopold Mozart lui permit de venir

le rejoindre peu de jours avant la première représentation, définivement fixée au 13 janvier 1775.

Elle arriva toute pimpante parée de ses plus beaux atours, et eut, cette joie d'assister à un véritable triomphe.

Cette fois, Mozart avait écrit une partition digne de son nom et préludé dignement à ses chefs-d'œuvre futurs. Plus maître de lui, plus libre aussi, il avait pu donner le plein essor à sa verve et à son génie.

En effet, si le caprice des chanteurs faisait la loi dans l'*opera seria*, en revanche dans l'*opera buffa* la fantaisie du poète et l'inspiration du compositeur reprenaient tous leurs droits. L'empire des virtuoses expirait sur les frontières du burlesque, si bien que, malgré l'apparente infériorité du genre, l'art véritable à cette époque relevait bien plus de la farce que du grand opéra.

Il y avait à cela d'excellentes raisons. Ce *primo uomo*, ce despote intraitable, qui gouvernait à son gré l'opéra sérieux, touchait de trop gros appointements pour qu'on pût songer à lui proposer de se commettre avec des bouffons. Il fallait, à sa place, recourir au *tenore*, qui reprenait ainsi son véritable emploi d'amant tendre et passionné.

Les honoraires de la *prima donna* non plus n'étaient pas en rapport avec les modestes ressources du genre, et l'on devait forcément se contenter de jeunes artistes dont la voix était moins flexible, il est vrai, mais le talent plus souple et le caractère plus maniable.

Enfin le *basso*, dont l'organe était réputé grotesque, s'emparait naturellement de la première place dans une pièce comique et lui fournissait, pour les morceaux d'ensemble, la clef de voûte qui manquait à l'édifice harmonique du grand opéra.

Ainsi que notre opéra comique, l'opéra bouffe italien était sorti tout armé des *intermezzi*. C'étaient, dans l'origine, de petites scènes comiques à deux personnages, jouées, comme le mot l'indique, entre les actes d'un ouvrage sérieux.

Après le premier acte de la pièce principale, qui commençait le spectacle; on baissait un rideau de manœuvre; aussitôt les personnages de la farce s'emparaient de l'avant-scène et venaient réclamer l'attention des spectateurs, qui n'avaient mieux aimé se promener dans les couloirs ou se retirer dans le fond de leur loge.

C'était le *premier intermède*.

Pendant ce temps les acteurs de la grande pièce avaient changé de costume, les machinistes avaient déplacé les décors, si l'action le demandait, et l'opéra sérieux pouvait reprendre son cours.

Au deuxième acte succédait à son tour la seconde partie de la farce, ou pour mieux dire, le *deuxième intermède*, suivi, sans interruption, par le troisième acte de l'opéra sérieux, sur lequel la toile tombait définitivement, en terminant la soirée.

Ce premier âge de la comédie musicale, où l'enfant restait encore attaché à sa mère, s'abritait sous sa tutelle et vivait de sa vie, est prodigieusement riche en petits chefs-d'œuvre, que notre insouciance laisse à tort ensevelis dans la poussière des bibliothèques.

Le plus connu de tous assurément, le modèle et le parangon du genre, est la *Serva Padrona* de ce maître immortel, que le président de Brosses, d'une voix attendrie par l'admiration appelait « son doux et charmant Pergolèse [1] ».

1. On gravait à cette époque très peu de musique en Italie, en sorte que la plupart de ces ouvrages, dont quelques-uns sont

Mais on ne tarda pas à comprendre l'inconvénient d'enchevêtrer ainsi deux actions distinctes, deux pièces disparates, et l'on prit le parti de les séparer. « Les Italiens, dit Jean-Jacques, ont enfin banni des entr'actes de leurs opéras ces intermèdes comiques qu'ils y avaient insérés; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisaient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvait jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre [1] ».

Émancipé de la sorte, l'intermède grandit et se développa rapidement. Il multiplia ses personnages, agrandit la forme de ses morceaux et doubla le nombre des actes. Il ne tarda pas non plus à s'installer dans sa propre maison, le *teatrino* ou petit théâtre, et s'intitula bravement *opera buffa* comme pour narguer son grand et fastidieux confrère.

Or, pendant que l'opéra sérieux restait enfermé dans son monde conventionnel, ou, si l'on veut, idéal, l'opéra bouffe descendait franchement dans la réolité, c'est-à-dire dans le mouvement, dans la vie. Laissant à son aîné les héros de l'histoire ancienne ou de la légende

de véritables monuments de l'art, n'existent qu'en manuscrit, et parfois à un exemplaire unique. Un accident imprévu peut tout à coup les faire disparaître. Il serait digne de l'administration des Beaux-Arts d'instituer pour la musique un *musée des copies* comme on l'a fait récemment pour la peinture. Ce serait le moyen de créer à Paris une bibliothèque musicale sans pareille et cela sans grever le budget d'une dépense considérable, car il suffirait d'envoyer en Italie ou en Allemagne un ou deux hommes au courant de la question, qui fouilleraient les dépôts publics et feraient copier, sous leurs yeux, les œuvres dignes d'être conservées.

1. Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau, *verbo* Opéra.

mythologique, il se réservait, lui, le domaine des aventures bourgeoises et populaires.

Cette petite révolution était grosse de surprises.

Les prétentions des interprètes n'étant plus les mêmes, le compositeur reprenait naturellement plus de liberté dans les détails de son œuvre.

L'éternel air à *da capo*, composé de deux parties, dont la première se reprenait invariablement pour finir le morceau, ne resta pas longtemps le moule unique où venait se couler la mélodie en fusion.

A côté de lui vinrent se ranger le rondeau, où le motif principal revient après chaque thème secondaire; la cavatine, morceau d'un seul mouvement; la chanson à couplets; toutes les formes en un mot que fournissaient la situation et le sujet traité.

Pour les morceaux d'ensemble, le musicien descendait enfin de ce lit de Procuste où on l'avait couché de vive force, et s'enhardissait à chercher des formes nouvelles, les duos, les trios, les quatuors prirent la place et l'importance que leur assignait la situation: et les finales, inconnus auparavant, développèrent à l'aise leur opulente architecture musicale.

Enfin l'orchestre lui-même, à qui l'omnipotence des virtuoses avait imposé une discrétion exagérée, osa faire entendre sa voix, se risquant même à prendre le pas sur le chanteur, dans les morceaux où le texte exigeait un débit rapide et presque parlé.

Ce deuxième âge de la comédie musicale, plus fécond encore que le premier, a trouvé son expression la plus heureuse et la plus complète dans la *Cecchina* de Piccini, plus connue sous le nom de *la Buona Figliuola*, ouvrage tant applaudi et si populaire, que l'auteur dut lui donner une suite dans *la Buona Figliuola maritata*,

absolument comme le succès du *Barbier de Séville* décida Beaumarchais à écrire *le Mariage de Figaro*.

A ce moment, le nouveau genre était définitivement fondé. Du temps d'Arteaga il se trouvait en pleine possession de la faveur publique.

« La musique bouffe, dit cet écrivain, est, en général dans un meilleur état chez nous que la musique sérieuse. Il est beaucoup de gens qui prisent plus la comédie musicale que la tragédie et, vraiment, si l'on réfléchit d'un côté aux incorrigibles abus qui déparent aujourd'hui l'opéra sérieux, de l'autre, à la vérité, au naturel et à la variété d'expression qui sont l'apanage de l'opéra bouffe, on ne saurait taxer leur préférence de folie, ni les accuser de mauvais goût [1]. »

Ainsi, les principes du nouvel art étant bien établis, il ne s'agissait plus désormais que d'en tirer les conséquences et de donner à la forme nouvelle la perfection dont elle était susceptible.

C'est dans cet état que Mozart trouva les choses lorsqu'il fut appelé à composer la musique de *la Jardinière supposée*.

Il n'entre pas dans notre plan d'analyser en détail les partitions du maître; une telle étude dépasserait considérablement les limites que nous nous sommes tracées. Écrivant l'histoire de l'homme et de l'artiste, nous assistons à la vie de notre héros et à l'éclosion de son œuvre, mais nous nous abstenons d'y pénétrer.

Tout ce que nous avons à dire ici, c'est que *la Finta Giardiniera* laissa loin derrière elle *Mitridate* et *Lucio Silla*.

1. Arteaga, *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*.

Les caractères des personnages sont finement observés, marqués d'un trait net et incisif. La situation dramatique est bien saisie.

Les deux finales développant avec un art et un intérêt croissant les différents épisodes de la fin du premier et du deuxième acte, sont des œuvres de maître.

Quant à la mélodie, qui jusqu'ici avait gardé un peu de raideur et de contrainte, il lui a tout à coup poussé des ailes : elle est à la fois originale et spontanée; mieux encore, elle se colore lorsqu'il le faut, des chauds reflets de la passion. On sent que le cœur a parlé [1].

Après l'éclatant succès de *la Finta Giardiniera*, Léopold Mozart se flatta qu'on saurait retenir son fils à Munich, par l'offre d'un poste fixe, cette idée était en effet si naturelle qu'elle se répandit à Salzbourg où l'on fit courir le bruit que Wolfgang était entré au service de l'électeur, appréciateur éclairé de son mérite. Ce prince un des meilleurs violoncellistes de son temps, était en effet bien capable de deviner le génie du jeune prodige, et l'on ne s'explique guère comment il ne songea pas à la précieuse recrue qu'il pouvait gagner pour sa chapelle.

Entre temps, le souverain de Salzbourg se mettait en frais pour recevoir dignement l'archiduc Maximilien. Ce jeune frère de Marie-Antoinette arrivait de Paris et avait fait annoncer sa visite à l'archevêque Jérôme. Fort

1. La partition autographe du deuxième et du troisième acte de *la Finta Giardiniera* nous a été conservée. Le premier acte s'est égaré, mais on en possède une copie à la bibliothèque de Vienne. Outre l'ouverture, l'ouvrage entier comprend 27 numéros dont une introduction, deux duos, un trio, deux finales et un chœur qui termine le troisième acte. En modifiant le texte et en pratiquant quelques coupures dans la musique, on ferait de *la Finta Giardiniera* un opéra délicieux.

à propos, le prélat se souvint qu'il avait un maître des concerts auquel il payait 12 florins et 30 kreutzers par mois, c'est-à-dire 26 fr. 73 c. Il pensa qu'il n'était pas raisonnable de gaspiller de pareilles sommes sans profit, et chargea Wolfgang d'écrire, en l'honneur de son hôte, la musique d' *Il Re Pastore*, opéra sérieux en deux actes de Métastase [1].

Cette nouvelle œuvre, où derechef le compositeur se trouvait aux prises avec les conventions qui paralysaient le génie des mieux doués, est loin de valoir *la Finta Giardiniera;* cependant elle renferme de beaux morceaux, et l'on y sent l'effort du jeune compositeur pour s'affranchir d'un joug qu'il allait bientôt secouer d'un vigoureux coup d'épaule.

Après avoir écrit cette volumineuse partition, notre infatigable travailleur crut-il ne pas avoir rempli ses obligations et gagné ses honoraires? Toujours est-il que, cette année et la suivante, il composa encore pour la chapelle épiscopale : cinq messes, une série de sonates d'orgue, une grande litanie, un offertoire et un graduel, sans compter plusieurs divertissements pour instruments à vent, destinés à égayer les repas et à faciliter la digestion de Son Éminence.

Cependant, malgré cette activité féconde, les journées à Salzbourg s'écoulaient tristes et monotones.

La vie, il est vrai, y était douce et facile, mais aussi toute matérielle. Un voyageur de l'époque l'a caractérisée d'un trait de plume.

1. La pièce originale de Métastase est en trois actes; on l'avait réduite à deux avant de la confier au compositeur. C'est le même sujet que *le Jardinier de Sidon* de Philidor. La partition de Mozart renferme : une ouverture, douze airs, un duo et un quintette.

« Le souverain, dit-il, va à la chasse et à l'église ; les nobles vont à l'église et à la chasse ; les bourgeois mangent, boivent et prient ; le reste de la population prie, boit et mange. »

Un milieu si vulgaire convenait mal à la nature délicate, aux goûts raffinés de notre héros. Il souffrait de ce contact grossier et s'en vengeait par le sarcasme, péché mignon, qu'il avait hérité de son père.

Aussi, comme il se plaît à tourner en ridicule ce pauvre M. von Mœlk, un des soupirants de Marianne, qui à Munich levait de grands bras devant tout ce qu'il voyait, « si bien qu'on devinait sans peine qu'il n'avait jamais vu que Salzbourg et Inspruck ». Et avec quelle complaisance il raconte l'histoire de ce bourgeois imbécile qui se plaignait de n'avoir pu juger Paris « parce que les maisons y étaient trop hautes et lui barraient l'horizon ».

Tous ses concitoyens, ou peu s'en faut, il les enveloppe dans un mépris commun. C'est une haine grandissante, une rage aiguisée par l'ennui de ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache à sa prison.

« Je déteste tout ce qui est de Salzbourg ou du moins tout ce qui est né dans cette ville. Le ton et les manières de ces gens me sont absolument insupportables. »

Aussi fuyait-il obstinément leur société. Il s'était lié pourtant avec quelques jeunes gens de son âge qui se réunissaient le dimanche pour se livrer à l'innocent plaisir du jeu de la sarbacane. Avec deux ou trois bals dans la saison des fêtes, c'était à peu près sa seule distraction.

La fréquentation de quelques hommes d'élite : les deux frères du comte Firmian, le grand chambellan Eon Arco, le comte Wolfegg, le comte von Zeil, auraient pu

le dédommager un peu des ennuis de la résidence, mais ces grands seigneurs le tenaient trop à distance pour que son esprit pût tirer profit de leur commerce.

Quant aux gens de son art, Mozart ne voulait avoir avec eux d'autres rapports que ceux du service.

Le maître de chapelle Fischietti était un Italien, et Léopold Mozart ne pouvait pas souffrir « les Welches ».

Adlgasser, l'organiste de la cathédrale, un savant contrepointiste, avait épousé une femme peu recommandable, dont il était prudent de fuir la société.

Celle de Michel Haydn valait moins encore, et ses mœurs dissolues faisaient véritablement scandale dans la petite résidence. Du reste Michel Haydn lui-même était un ivrogne émérite qui passait pour absorber une pinte de vin après chaque litanie, et son beau-père Lipp avait pour la bouteille une tendresse aussi vive que son gendre.

On se souvient de la plaisante surprise qu'éprouva Léopold Mozart en trouvant à Mannheim un orchestre d'une sobriété exemplaire. C'est qu'en effet à Salzbourg l'épidémie bachique était générale. Il en résultait malheureusement que les membres de la chapelle étaient peu considérés et que le beau titre de musicien était une mince recommandation chez les bourgeois de la ville.

Au surplus, ce vice était alors très commun parmi les musiciens et l'on sait que de nos jours mêmes, l'art des sons a gardé cette mauvaise réputation, d'altérer trop ceux qui le pratiquent.

Pour toutes ces causes, Mozart préférait s'isoler et passer la meilleure partie de son temps dans sa famille, causant de son art avec son père, lorsque le travail lui laissait quelques heures de liberté, racontant ses voyages

à sa mère qu'il adorait, et tourmentant volontiers Marianne au sujet de ses nombreux adorateurs.

A côté de ces trois êtres en qui se concentraient toutes ses affections, il avait gardé un petit coin de son cœur pour la servante Thérèse qui faisait à vrai dire partie de la famille, et pour quelques amis de la maison : Schachtner, Haguenauer, l'abbé Bullinger, le confident des peines intimes et le conseil dans les jours d'angoisse.

Il ne faut pas oublier non plus le serin-canari, dont Mozart s'informait dans toutes ses lettres, et miss Bimberl, le chien de la maison, auquel il envoyait toujours une demi-douzaine de gros baisers que Marianne était chargée, par procuration, de déposer sur son museau.

Mais, encore une fois, cette vie simple et modeste ne pouvait offrir un aliment assez substantiel à cet esprit dévorant. Malgré lui, son génie l'entraînait vers les grandes batailles et les triomphes de l'art.

Léopold Mozart partageait ces espérances et les encourageait. Il comprenait qu'il devait arracher son fils à ce milieu languissant, sous peine de compromettre sa gloire naissante ; il fallait à cette imagination de flamme le tumulte et le bouillonnement des grandes cités.

Donc, un beau jour, tous deux s'étant armés de courage, ils se rendirent au palais du souverain pour lui présenter leur modeste supplique et réclamer humblement quelques mois de congé.

Le prélat répondit par un refus sec et net. « Il ne pouvait souffrir, disait-il, qu'un jeune homme attaché à sa personne, allât ainsi de ville en ville mendier les faveurs du public et les largesses des princes. »

En serviteurs soumis, nos deux solliciteurs courbèrent la tête et se retirèrent respectueux, mais résolus.

Une insulte si grossière provoquait en effet la révolte.

Autorisé par son père, Wolfgang envoya sa démission et prévint son prince qu'il renonçait désormais à l'honneur de le servir.

En apprenant ce coup de tête, l'archevêque entra dans une violente colère, et peu s'en fallut qu'il ne répondît à la retraite du fils par le renvoi du père.

Son orgueil était vivement irrité de rencontrer de la résistance à son autorité lorsqu'il s'y attendait le moins. Pour lui, du reste, toute la question était là, car de regretter la perte du jeune maître il n'y songeait même pas. « Après tout, ce n'est qu'un musicien de moins, dit-il, et cet accident vulgaire ne vaut certes pas tout le bruit qu'on en fait. »

Cependant il fallut s'occuper des préparatifs du départ et tracer un plan de campagne. Mais cette fois Léopold Mozart ne devait pas prendre le commandement de l'expédition; la volonté de l'archevêque l'enchaînait à Salzbourg, et le pauvre homme, qui n'avait jamais quitté son fils, se désolait à l'idée de l'abandonner au moment le plus critique de sa carrière.

Il n'osait pourtant le livrer à lui-même, redoutant sa nature insouciante et la simplicité de son cœur, trop facilement ouvert au premier venu. Après bien des hésitations, il se résolut à le placer sous l'égide de sa femme.

Les choses se trouvant ainsi définitivement arrêtées et tout étant prêt pour le départ, Wolfgang et sa mère quittèrent Salzbourg le 2 septembre 1777.

La séparation fut cruelle. Le malheureux Léopold Mozart avait-il un pressentiment de ce qui allait arriver? une voix secrète lui criait-elle qu'il ne reverrait plus cette compagne dévouée et l'embrassait pour la dernière fois? Toujours est-il qu'il ne pouvait s'arracher de ses bras. Et cet enfant adoré, son orgueil, son espérance,

cet enfant auquel il était doublement attaché par les liens de la chair et par ceux de l'esprit, devait-il donc le quitter à l'heure décisive, au moment du combat? Il fallut pourtant s'y résigner; mais dans son trouble, le pauvre père négligea pour la première fois de donner à son enfant la bénédiction paternelle.

Wolfgang roulait depuis longtemps en chaise de poste lorsque cet oubli vint tout à coup à l'esprit de Léopold Mozart. Il courut à la fenêtre qu'il ouvrit toute large, sur la route ensoleillée et poudreuse, envoya dans l'espace ce viatique suprême à son fils bien-aimé et se laissa tomber à genoux en versant un torrent de larmes.

IX

Le cri de délivrance. — Munich et Augsbourg.

Pendant que Léopold Mozart et Marianne cherchaient à tromper leurs ennuis par une patriarcale partie de piquet, Wolfgang sentait se dilater ses poumons au grand air de la liberté. Enivré de ce premier coup d'aile, il datait, de Wasserbourg, le soir même de son départ, une première lettre, où il tirait un véritable feu d'artifice en l'honneur de son indépendance reconquise.

« *Viviamo come i principi* : nous vivons comme des princes, s'écriait-il, au bouquet, et pour être au comble de la félicité, il ne nous manque absolument que le père et la *canaille* de sœur! » Mais cette première escarmouche n'épuise pas ses munitions, il recommence le lendemain avec un esprit plus allègre encore. « Je

suis de la plus belle humeur du monde, et je me sens plus léger depuis que je suis délivré de toutes ces chicanes. Il me semble aussi que j'ai déjà engraissé ! »

Cependant ce cœur vaillant, qui se jetait avec tant d'insouciance et de gaieté dans la bataille de la vie, *struggle for life*, comme Darwin a baptisé cette lutte fratricide, ne se doutait pas qu'il venait de faire ses premiers pas dans la voie des épreuves.

Où allait-il? où tendait-il? quels étaient ses projets, ses espérances?

Il ne le savait trop lui-même, et tout ce qu'il aurait pu répondre à ces questions, c'est que la prudence paternelle lui avait tracé un itinéraire, dont Paris semblait vaguement le but et le terme. Elle lui avait aussi dicté sa règle de conduite, pouvant se résumer en ces deux points essentiels : gagner par des concerts assez d'argent pour couvrir les frais du voyage et trouver un poste honorable à la cour de l'un des princes qu'on allait visiter.

Pour le moment, sa destination immédiate était Munich, où le succès de *Finta Giardiniera* avait popularisé son nom.

Il y descendit à *l'hôtel de l'Aigle noir*, dont le propriétaire, un ami des beaux-arts, l'*aubergiste lettré*, comme on disait à Munich, le reçut à bras ouverts et se mit à sa disposition avec un désintéressement plein de cordialité.

La première visite de notre voyageur fut pour le comte Séeau, l'intendant du théâtre. Il alla voir également le prince de Zeil, évêque de Chiemsée, l'un de ses plus constants et dévoués protecteurs ; enfin il eut l'occasion de plaider personnellement sa cause auprès de l'électeur, et de lui offrir directement ses services, mais le

prince le trouva trop jeune! « On verrait plus tard, ajouta-t-il, pour l'instant il n'y avait pas de poste vacant. »

Battu de ce côté, Mozart ne se découragea pas; il revint à la charge, essayant de forcer la place par un côté plus accessible.

Munich n'avait alors d'opéra italien que pendant la saison très courte du carnaval; le reste de l'année, le théâtre était desservi par une troupe de comédiens allemands, qui se transformait au besoin en troupe lyrique. Au moment où Mozart venait d'arriver, ces chanteurs de rencontre jouaient une version allemande de la *Pescatrice*, de Piccini.

Le comte Séeau avait la haute main sur l'une et l'autre entreprise; il les gouvernait à ses risques et périls, qui n'étaient jamais bien graves, car les subsides fournis par l'électeur compensaient les frais et ne laissaient à l'intendant que les bénéfices.

A côté de ce revenu légitime, le noble impresario ne dédaignait pas les petits profits, et il ne rougissait pas de frustrer les auteurs de la seule redevance qu'ils percevaient à cette époque, celle qu'ils gagnaient en autorisant la copie de leurs ouvrages.

Dans une lettre manuscrite, citée par Otto Jahn, Schrœder se plaint des manœuvres du comte Séeau, qui savait se procurer, par des infidélités du souffleur, les exemplaires des ouvrages à monter.

Un compositeur contemporain de Mozart formule une accusation analogue : « Il y a longtemps, dit-il, que M. de Séeau m'a demandé des opérettes, je les lui ai refusées, parce qu'il est brocanteur en musique [1]. »

1. Lettre de Beecké à Dalberg, dans Otto Jahn.

On le voit, le procédé n'est pas nouveau, et nos flibustiers modernes ont d'illustres ancêtres.

Or c'est en ce brocanteur que Mozart avait placé ses espérances. Il avait conçu de vastes projets et ne rêvait rien moins que de fonder l'opéra national allemand.

Aux pièces traduites il voulait répondre par des ouvrages écrits expressément pour ses compatriotes; au souffle venu de France ou d'Italie il avait l'ambition de substituer son impulsion personnelle.

Et savez-vous ce qu'il demandait pour opérer cette réforme, pour accomplir cette révolution? Trois cents florins de traitement, plus une représentation à bénéfice pour chacune de ses pièces nouvelles. Moyennant cette somme dérisoire, il prenait sur ses épaules la lourde et terrible tâche d'écrire quatre opéras par an.

A quoi tiennent pourtant les destins! Si le comte Séeau eût accepté ces propositions, il n'est pas douteux que le développement historique de l'art n'eût été profondément modifié.

Au lieu d'appliquer son génie à donner leur dernière perfection aux formes italiennes, Mozart l'eût dirigé vers la création d'un modèle nouveau, portant l'empreinte de l'esprit national allemand et, par suite, d'une portée moins universelle.

Plus de *Don Giovanni* ni de *Nozze di Figaro*, en revanche toute une imposante série de chefs-d'œuvre partant de *l'Enlèvement au sérail* et de *la Flûte enchantée* pour aboutir peut-être cinquante ans plus tôt à un *Obéron* différent de celui que nous avons, à une autre *Euryanthe*, à un *Freischütz* plus parfait de formes sans doute et plus achevé, mais moins imprégné de cette poésie profonde, de ce naturalisme fantastique, qui est l'essence même du génie de Weber.

A coup sûr, Beethoven, qui portait en lui l'idéal de la symphonie, ne se fût pas laissé distraire pour cela de son œuvre de Titan; ce grand fleuve eût suivi son cours; il est probable toutefois que *Fidelio* ne fût pas resté dans sa solitude majestueuse.

Le talent souple et gracieux de Mendelssohn se serait accentué au contact de la scène.

Le lyrisme de Schubert et de Schumann se fût condensé en matière dramatique.

Meyerbeer trouvant chez lui un théâtre tout prêt n'eût probablement pas modifié son style sous l'influence de l'esprit français. Et, enfin, Wagner lui-même ne se fût peut-être pas jeté dans ce mysticisme littéraire et musical où cette vaste et robuste intelligence a perdu le meilleur de ses forces.

Mais à quoi bon s'égarer dans de telles considérations? Tout cela pouvait être et ne fut pas, grâce à l'économie mal entendue d'un intendant de théâtre.

Certes, ce n'est pas à nous de le regretter, mais le pauvre Mozart dut éprouver de ce mécompte une douleur bien cruelle. Que d'ennuis en voyant ses premiers rêves s'envoler au pays des chimères!

Puisque décidément Munich ne lui promettait aucun avenir, et pressé par son père qui depuis longtemps avait percé toutes ces intrigues à jour, il se décida à quitter la ville après seize jours perdus en démarches stériles, en vaines tentatives pour s'assurer le pain quotidien.

En quittant l'inhospitalière cité, Mozart se rendit à Augsbourg. C'était, on s'en souvient, le berceau de son père, et c'est encore aujourd'hui l'asile des derniers rejetons de sa famille. Le voyageur curieux de s'en assurer n'aurait qu'à se faire conduire à la Ludwig-

strasse; il y verrait le nom glorieux du compositeur des *Noces de Figaro* s'étaler, entre un fer à friser et un plat à barbe, sur l'enseigne d'un coiffeur [1].

Notre jeune voyageur fut reçu par son oncle avec de grandes démonstrations d'amitié. Cet honnête et laborieux artisan, qui avait embrassé la profession de relieur, héréditaire dans la famille, était père d'une jolie fillette, un peu plus jeune que son cousin.

Mozart était une de ces natures à qui les femmes ne sont jamais indifférentes. Sensible à l'excès, l'âme toujours ouverte aux tendres émotions, il se plaisait dans leur commerce et se glissait avec une adresse consciente dans le secret de leur intimité.

Il gagna facilement le cœur de la petite cousine et conclut avec elle un pacte d'affections mutuelles, qui se traduisit, après leur séparation, par un échange de portraits, par une correspondance active et suivie.

Mais un écrivain sceptique l'a dit avec raison, « l'amitié entre l'homme et la femme n'est que l'amour avec un faux nez ». Tôt ou tard, le masque finit par tomber. Lorsque le sien se détacha, la petite bourgeoise d'Augsbourg se trouva sérieusement éprise, tandis que son triomphant cousin avait passé, impunément, à travers la flamme attisée par son imprudente familiarité.

Cependant le charme de ces relations ne lui faisait oublier ni les choses de son art ni le but de son voyage. Une de ses premières visites fut pour André Stein, un des plus habiles facteurs de pianos de l'époque. Il se présenta naïvement chez lui sous l'anagramme transparent de Trazom. Aux premiers accords, l'intelligent

1. Ludwig Nohl, *Mozart's Leben*, p. 136.

industriel avait éventé la ruse et se jeta dans les bras du célèbre virtuose, que depuis longtemps il brûlait de voir et d'entendre.

Mozart apprécia d'un esprit très judicieux les nouveaux instruments, qui commençaient alors à détrôner partout les clavecins et les clavicordes. Avec un instinct extraordinaire il en saisit et en fit valoir sur l'heure toutes les qualités.

« Stein, dit-il, était complètement engoué de Beecké. Il convient maintenant que j'en sais davantage que son pianiste favori ; je joue avec autant d'expression et sans faire ses grimaces. Il proclame aussi que personne n'a su tirer meilleur parti de ses instruments que moi. Ce qui l'étonne surtout, c'est la rigueur inflexible de ma mesure. Il ne s'explique pas ma manière de comprendre le *tempo rubato*, où la liberté de la main droite n'altère en rien la précision rythmique de la main gauche. »

Pendant le temps qu'il passa à Augsbourg, Mozart se lia très étroitement avec Stein, qui l'avait en grande affection. Il donna même quelques leçons à sa fille Nanette, une enfant de huit ans environ, une future virtuose, qui devait un jour épouser Streicher, l'ami du cœur de Schiller, et consoler par son dévouement les souffrances de l'illustre Beethoven, arraché au monde et à son art par une incurable infirmité.

Il apprit aussi à connaître chez Stein l'organiste Demler. Cet original avait un tic des plus curieux. Son goût pour la bonne musique ou le talent d'un virtuose se traduisait par un rire nerveux dont les éclats redoublaient avec son admiration. « Pour moi, dit Mozart, il est allé plus loin encore : son hilarité, arrivée à la limite extrême, s'est tout à coup résolue en une tempête de gros mots et de jurons. »

Le grand artiste ne se fit pas seulement entendre dans des cercles privés, il organisa un concert dont le produit assez satisfaisant vint à propos éteindre les premières dépenses; mais, somme toute, il n'eut pas à se féliciter beaucoup plus de son voyage à Augsbourg que de celui de Munich.

« N'étaient ma bonne tante, mon excellent oncle et ma gentille cousine, écrit-il, je regretterais mille fois l'idée funeste qui m'a conduit ici. »

Cependant, de loin comme de près, Léopold Mozart continuait à veiller sur son fils avec une sollicitude infatigable! Il ne passait pas un jour sans lui écrire, ne se lassant jamais de lui envoyer ses conseils; entrant dans les plus minces détails et mêlant dans une confusion comique et touchante à la fois les recommandations pour la santé du corps aux exhortations pour le salut de l'âme. Parfois il s'interrompt au milieu d'un sermon pour lui recommander gravement « de ne pas oublier de mettre les formes dans ses bottes chaque fois qu'il les quitte ».

Le pauvre homme allait bientôt avoir d'autres soucis.

X

Les symphonistes et l'opéra de l'électeur palatin. — Mozart et l'abbé Vogler. Rêves de gloire.

A l'époque dont nous parlons, la ville de Mannheim était, selon l'expression d'un contemporain, « le paradis des musiciens ».

Sous le règne de Charles-Théodore, grand ami de

beaux-arts et musicien lui-même, la petite capitale du Palatinat avait su réunir une bande symphonique, sans rivale dans l'Europe entière. Nous avons entendu vanter sa sobriété rare et sa forte discipline; c'était l'œuvre de Chrétien Cannabich, excellent violoniste et chef d'orchestre-né; mais à côté de ces qualités morales elle possédait d'autres mérites. D'abord elle était très nombreuse pour le temps : une douzaine de premiers violons, autant de seconds, quatre altos, deux hautbois, deux flûtes et, ce qui était alors une haute nouveauté, deux clarinettes; deux cors, quatre violoncelles, autant de bassons et de contrebasses; des trompettes et des timbales, placées, suivant la coutume, sur deux tribunes latérales, aux extrémités de l'orchestre. Tous ces musiciens étaient recrutés parmi l'élite des artistes, si bien que Burney définissait l'orchestre de Mannheim, dans un langage à la fois juste et pittoresque : « une armée de généraux dont chacun aurait pu diriger la bataille où il était engagé comme simple soldat[1] ».

A côté de cette troupe sonnante venait se ranger tout un bataillon de chanteurs et de cantatrices : Dorothée Wendling, la Melpomène germanique, sa belle-sœur Élisabeth, la jeune et déjà célèbre M^lle^ Danzi, connue plus tard sous le nom de M^me^ Lebrun, le ténor Raaff, voix superbe et chanteur excellent, son élève Hartig et bien d'autres, qui tous venaient apporter leur pierre à l'édifice national; car le rêve caressé par Mozart, de fonder un opéra allemand, était ici justement en voie de se réaliser. On venait d'y jouer avec grand succès le *Gunther de Schwarzbourg*, de Holzbauer, l'*Alceste*, de Schweitzer, et l'on s'apprêtait à y monter un nouvel

1. Burney. *The present state of music*, t. II.

ouvrage du même maître : *Rosemonde*, dont Wieland avait écrit le livret.

Dans un milieu pareil Mozart pouvait à bon droit espérer une compensation à ses déboires de Munich et d'Augsbourg. Il le crut d'autant mieux qu'on le reçut à bras ouverts. Cannabich l'avait vu tout enfant; il le retrouva avec grand plaisir et le présenta sur-le-champ à ses artistes. La plupart le connaissaient de réputation et l'accueillirent avec la déférence que méritait son talent; quelques-uns ignoraient encore son nom et ouvrirent de grands yeux. Sans doute, pensa notre héros, ils se disaient, en voyant mon visage imberbe et ma petite taille, que je ne pouvais avoir rien de sérieux ni de grand dans la cervelle, mais je leur ferai voir bientôt qu'ils se trompent. » Il ne tarda pas en effet à les compter parmi ses amis et ses admirateurs.

Il y en eut un pourtant, pour qui Mozart semble avoir éprouvé une insurmontable aversion. Lui si bienveillant d'ordinaire, si prompt à rendre justice au mérite, il critique les compositions de l'abbé Vogler avec une âpreté singulière.

Les écrits théoriques de l'abbé ne le séduisirent pas davantage : « Vous apprendrez peut-être les mathématiques dans son livre, dit-il, mais la musique, jamais ! » A l'en croire, du reste, « Vogler n'était qu'un charlatan et un farceur ».

On le voit, le jugement est sévère. Il repose sans doute sur cette assertion, au moins étrange, de l'abbé musicien qui se vantait « de faire un compositeur en trois semaines et un chanteur en six mois ». Mais, en dépit de cette gasconnade et malgré l'autorité de Mozart, il est difficile de croire que le maître de Weber et de

Meyerbeer fût un homme sans mérite et sans talent.

Il est bon toutefois, ne fût-ce que pour décharger Mozart d'un jugement téméraire, de rapprocher son opinion de celle du père Martini, qui avait donné des leçons à l'abbé, et tenait son élève en très médiocre estime. Il faut remarquer encore que presque tous les opéras de Vogler tombèrent à plat, y compris : *la Kermesse ou la Foire flamande*, qu'il écrivit pour notre Opéra-Comique. « Quant à la musique, dit Grimm, à propos de cet ouvrage, il faut avouer que c'est peut-être ce qui a été donné, depuis longtemps, de plus trivial sur ce théâtre ; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans originalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle [1]. »

Mais s'il faut n'accepter qu'avec réserve le jugement de Mozart sur le talent de Vogler, on peut se fier, du moins, à celui qu'il porta sur son caractère. Sous ce rapport, il n'y avait pas deux opinions à Mannheim ; l'orgeilleux abbé était cordialement détesté par tous ses collègues.

Cette communauté d'opinions rapprocha davantage encore Mozart de ses nouveaux amis ; il se lia plus étroitement avec trois artistes de grand mérite : Wendling le flûtiste, Ramm le hautboïste et Ritter le basson. C'est alors qu'il prit définitivement le parti de se diriger sur Paris, où ces messieurs étaient engagés, comme tous les ans, pour les séances du Concert spirituel. Ils devaient quitter Mannheim vers l'époque du carême, et insistèrent vivement près de leur jeune camarade pour

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, t. IX, p. 446.

l'engager à se mêler à leur petite caravane. « Paris, disait Wendling, est la seule ville où un artiste puisse faire sa réputation et sa fortune, et nul doute qu'un habile compositeur tel que vous n'y fasse rapidement son chemin. Vous pourrez, ajoutait-il, écrire pour le Concert spirituel et l'Académie des amateurs, des oratorios et des symphonies qu'on estime là-bas cinq louis d'or; vous pourrez y donner des leçons, à raison de trois louis la douzaine; enfin, pourquoi n'y composeriez-vous pas des opéras sérieux et comiques? »

Ces derniers mots surtout faisaient vibrer la corde sensible du jeune maître. Écrire des opéras! mais c'était son rêve le plus cher et le plus tendrement caressé! Dès Munich, il s'écriait en retrouvant sa liberté : « Mon désir le plus vif, le plus ardent, est de composer pour le théâtre, cette pensée me tourmente sa cesse. Dès que je mets le pied dans une salle de spectacle, sitôt que j'entends parler d'opéra, je ne me contiens plus, je jette feu et flamme. » Il revient sans cesse à ce désir; on voit qu'il en est vraiment obsédé. « Je porte envie à tous ceux qui écrivent pour le théâtre. La vue d'une partition me fait venir les larmes aux yeux. » Si cette perspective, lorsqu'elle se bornait à l'étroit horizon d'une petite ville allemande, le troublait à ce point, combien ne devait-elle pas l'émouvoir, quand le hasard l'étendait tout à coup jusqu'à cet éblouissant Paris, dont le souvenir était encore vivant dans son esprit.

Aussi fût-ce avec une ardeur fiévreuse qu'il adopta la proposition de ses amis. A l'instant il en écrivait à son père, lui communiquant en détail ses projets et ses espérances, qu'il considérait déjà comme autant de réalités, et le suppliant de ne pas entraver un si bel avenir. « C'était une occasion unique. Ils étaient quatre

voyageurs, ce qui diminuait considérablement les frais; le maître de ballets, Cauchery, remplaçant Ritter qui prenait les devants; Wendling, l'ami particulier du baron de Grimm; Ramm, qui connaissait Paris au bout des doigts, et lui-même enfin, devenu tout à fait raisonnable et capable de se diriger dans la vie aussi bien que le plus madré. Quant à sa mère, elle resterait à Mannheim, dans la famille de Wendling, pour éviter la dépense. Sa surveillance était à présent superflue; Wendling et Ramm étaient les plus honnêtes gens du monde et se chargeaient de l'assister dans toutes les occasions. Pour réaliser ce projet, il fallait, il est vrai, passer le reste de l'hiver à Mannheim; mais ce détail était sans importance. L'électeur voulait beaucoup de bien au jeune enthousiaste; il avait été question de le nommer compositeur de la cour; le moins qu'on pût faire, c'était de lui confier l'instruction des enfants du prince, et le prix des leçons permettrait d'attendre paisiblement l'heure du départ. »

Mais Léopold Mozart n'était pas homme à se payer de belles paroles; il voyait son argent s'envoler sans profit, et en récapitulant les dettes dont il s'était chargé pour le voyage de son fils, il découvrait avec effroi qu'elles s'élevaient à 700 florins, somme énorme pour ses faibles ressources. Il prévoyait, d'ailleurs, que les espérances fondées sur l'électeur palatin ne se réaliseraient pas plus que celles qu'on avait bâties sur Son Altesse bavaroise, L'événement lui donna raison.

Heureusement Wendling, qui tenait à son idée, trouva moyen d'arranger les choses. Il fit offrir à Mozart et à sa mère l'hospitalité gratuite par un conseiller de la cour dont la fille avait besoin d'un professeur de clavecin. Une autre leçon leur fournit la table, et enfin

Wendling découvrit un amateur hollandais qui promit à Wolfgang 200 florins en échange d'un couple de quatuors et de trois petits concertos pour flûte, l'instrument de prédilection de cette honnête dilettante.

Dans ces conditions Léopold Mozart se laissa fléchir et permit à son fils de s'envoler vers Paris. Il désirait seulement que, au lieu de rester à Mannheim, sa femme vînt reprendre sa place au foyer conjugal, le jour où Wolfgang partirait pour la France.

Tout étant ainsi bien convenu, bien arrêté, les choses semblaient devoir suivre la marche prévue, lorsque dans la première quinzaine de février, Léopold Mozart reçut coup sur coup trois lettres de son fils, qui le jetèrent dans une profonde stupéfaction. Les idées de Wolfgang s'étaient modifiées, comme sous le coup de baguette d'une fée. Il avait fait cette découverte imprévue que les compagnons de voyage, dont il avait tant vanté les mérites, ne lui convenaient plus d'aucune façon. « Wendling, il est vrai, était un parfait honnête homme, mais un esprit sans religion; Ramm était un brave cœur, mais un affreux libertin. Et puis, toute réflexion faite, qu'irait-il faire à Paris? Donner des leçons? c'était un métier pour lequel il ne se sentait aucune vocation, et vraiment il pouvait mieux employer son temps. Son nouveau plan de campagne valait cent fois celui qu'il abandonnait. »

Le secret de ce revirement était bien simple, les dernières épîtres de Wolfgang le trahissaient à chaque ligne. Léopold Mozart sentit le coup et devina, sans peine, d'où il partait. C'était l'amour qui venait de triompher à la fois de la raison et de l'amitié.

XI

Le roman des premières amours.

En ce temps-là, vivait dans un coin de Mannhein un modeste et laborieux artiste, nommé Fridolin de Weber.

Issu de bonne famille, de sang noble même, fort instruit du reste et docteur en théologie, il était venu, par on ne sait quelle suite d'aventures, échouer dans la capitale de Charles-Théodore, et dans les modestes fonctions de souffleur et de copiste du théâtre.

Son maigre traitement de 400 florins, majoré de quelques kreutzers, péniblement gagnés pendant les heures disputées au sommeil, telles étaient les seules ressources avec lesquelles il lui fallait nourrir les robustes appétits de ses six enfants : cinq filles et un garçon.

A ce brave homme qui luttait si courageusement contre la mauvaise fortune, à ce travailleur intrépide, le sort réservait une destinée singulière. Si la mort ne l'eût emporté bien avant l'heure, si la carrière de Mozart ne s'était brisée prématurément, l'humble artisan aurait pu dans sa vieillesse servir de trait d'union à deux hommes illustres, Mozart et Weber, et poser la main de son gendre, le chantre de *Don Giovanni*, dans celle de son neveu, le compositeur du *Freischütz*.

Donc, un jour, — ceci se passait vers le milieu de janvier 1778, — invité à se rendre au château de Kirchleim-Poland, résidence de la famille de Nassau-

Weilbourg, le jeune Mozart voulut répondre à la gracieuse invitation de la princesse d'Orange, en lui offrant quelques-unes de ses compositions nouvelles. Il se mit en quête d'un copiste; on lui désigna naturellement celui du théâtre.

Si pauvre qu'il fût, Fridolin de Weber n'avait pas négligé l'éducation de ses filles. Avant tout, il leur avait enseigné cet art charmant de la musique, dont le culte, pour lui, était un héritage de famille. L'une de ses enfants, Aloyse, charmante jeune fille de quinze ans, était douée d'une voix superbe, assez exercée déjà pour lui avoir valu des succès retentissants.

Le hasard a d'étranges malices.

Il se trouva que la châtelaine de Kirchleim avait invité la belle cantatrice en même temps que notre héros.

En de telles rencontres les jeunes cœurs s'entendent bien vite. On saute, à pieds joints, par-dessus les préliminaires des liaisons nouvelles; les mains se rapprochent et s'unissent, comme si l'on avait toujours vécu sous le même toit.

Au bout d'une heure Aloyse et Mozart étaient de vieux amis.

Puisque le hasard les servait si bien, on décida de frêter une voiture pour faire la route à frais communs. En même temps, il fut convenu que la jeune cantatrice enrichirait son programme d'un morceau du maître, qu'il se chargeait de lui faire étudier en détail.

Le morceau que Mozart avait choisi pour Mlle Weber, — était-ce un guet-apens prémédité? — renfermait des difficultés extrêmes, c'était un grand air de son *Lucio Scilla*, « avec de formidables vocalises, écrites pour la voix agile et souple de la de Amicis ». De telles pièces

veulent de longues études, un exercice assidu ; il faut les travailler en conscience.

Mais Mozart ne se lassait pas de prodiguer ses conseils. La maison du pauvre copiste avait pour son cœur une attraction invincible. A cette insurmontable aversion que notre héros éprouvait pour l'enseignement, avait succédé la ferveur d'un apôtre. Il passait des journées entières devant le clavecin de la famille Weber, à côté de cette charmante Aloyse, dont il rêvait de faire la première cantatrice du monde.

« Il aime mieux vivre chez les autres que chez moi, » disait Mme Mozart en secouant la tête et sans se douter encore pourquoi l'oiseau s'était envolé du nid maternel.

Dans ces entrevues quotidiennes, sous le souffle de cette belle jeune fille qu'il éveillait à la vie de l'art, et dont il sentait s'épanouir la voix et le talent, comment son cœur eût-il résisté ? Songea-t-il même à combattre ? Il n'est guère probable, et je compte plutôt qu'il se laissa envelopper, avec ivresse, dans cette atmosphère chaude et pénétrante qui s'exhale, comme un parfum, de la flamme des premières amours.

Aussi la petite excursion à Kirchheim fut-elle un voyage délicieux dans le pays du Tendre. Le charme de l'intimité, les longues heures passées côte à côte, l'ivresse des triomphes partagés, tout se liguait à la fois pour serrer plus étroitement la liaison des deux jeunes gens.

Les lettres dans lesquelles Mozart fait la relation de son voyage méritent d'être rapportées :

« Mercredi prochain, écrit-il à son père, le 17 janvier 1778, je pars pour Kirchheim-Poland, où je vais passer plusieurs jours chez la princesse d'Orange. On

m'a parlé si favorablement de cette princesse que je n'ai pu décliner son invitation. Un officier hollandais, qui est fort de mes amis, a été vertement tancé par elle parce qu'il ne m'avait pas amené l'autre jour, lorsqu'il est allé lui présenter ses devoirs, à l'occasion de la nouvelle année. Je compte recevoir une gratification de huit louis d'or pour le moins, car j'ai fait copier à son intention quatre de mes airs, — elle adore la musique de chant, — et une symphonie pour son orchestre qui lui donne concert tous les jours de la semaine. La copie de ces différents morceaux ne m'occasionnera pas de grands frais; elle a été faite par un certain M. Weber, qui m'accompagne dans mon voyage. Ce brave homme a une fille qui chante merveilleusement et qui a la plus belle voix du monde. Elle a quinze ans à peine, et il ne lui manque rien, pour être une artiste accomplie, que l'expérience du théâtre. »

Une épître, du 2 février suivant, complète ces détails :

« En arrivant à Kirchheim-Poland, nous avons envoyé notre programme à la résidence. Le lendemain matin nous reçûmes la visite du *Concertmeister*, M. Rothfischer, et le soir nous allâmes au château. M^lle^ Weber chanta trois airs. Je ne vous donnerai pas de détails sur ce point, qu'il vous suffise de savoir qu'elle chante dans la perfection. Je vous ai déjà parlé de ses mérites dans une lettre précédente, mais je ne veux pourtant pas fermer celle-ci sans ajouter quelque chose à son éloge, car c'est d'aujourd'hui seulement que j'ai appris à la connaître et que je l'apprécie à sa juste valeur. Après le concert nous avons soupé à la table des officiers. Le lendemain dimanche nous avons dîné

à la résidence. On n'a pas donné de concert le soir, parce que c'était un dimanche. Ce jour-là on fait relâche, en sorte que la princesse n'a en réalité que 380 concerts par an. On nous avait invité, toutefois, à prendre le repas du soir, mais nous avons préféré rester à notre hôtel et souper en famille. Cette décision a été prise *unanimiter*, car nous ne sommes jamais si heureux que lorsque nous pouvons rester entre nous.

« Le lendemain, lundi, nouveau concert, le mardi et le mercredi également. M^lle^ Weber, dans ces trois séances, chanta treize morceaux et exécuta deux pièces de clavecin ; car elle n'est pas sans talent de ce côté-là non plus. Ce qui me surprend chez elle, c'est sa facilité à déchiffrer. Imaginez-vous qu'elle m'a joué à vue mes sonates les plus difficiles. Elle les exécute dans un mouvement un peu trop lent, mais ne manque pas une note ; je vous donne ma parole d'honneur que j'aime mieux les entendre interpréter par elle que par l'abbé Vogler. Pour moi, j'ai joué en tout douze morceaux et, sur le désir de la princesse, je me suis fait entendre à l'orgue, dans l'église luthérienne. J'ai offert à la princesse quatre symphonies. Elle ne m'a pourtant donné que sept louis d'or, et ma pauvre chère Weber n'en a reçu que cinq. *Basta!* nous n'avons pas fait une trop mauvaise affaire : j'ai pour ma part encore 42 florins de bénéfice, et il me reste l'inappréciable avantage d'être entré en relations avec de bons chrétiens catholiques et une famille foncièrement honorable. Je regrette bien de ne pas l'avoir connue plus tôt. *A propos* (ce mot est en français dans la lettre originale), *à propos*, il ne faut pas trop vous étonner si de mes 77 florins il ne m'en reste que 42. La petite dépense que j'ai faite est une pure gracieuseté que j'ai voulu témoigner à mes com-

pagnons. J'ai pensé qu'avec de braves gens comme eux, il était convenable de mettre les frais en commun, et j'en ai pris la moitié à ma charge. Mais rassurez-vous, pour nos autres voyages il n'en sera pas de même; il est convenu que désormais je ne payerai strictement que ma part. En quittant la résidence nous sommes partis pour Worms, où nous avons passé deux jours chez un doyen, beau-frère de M. Weber. Nous avons pris tous nos repas chez lui et y avons mené la plus joyeuse vie du monde. »

Cependant, malgré sa fougue et sa violence, la première passion est timide et discrète. Si haut que parle le cœur, la langue reste enchaînée. Ce secret, qui l'étouffait, Mozart tremblait de le laisser échapper; ce mot charmant, qui se pressait sur ses lèvres, il n'osait le prononcer.

La parole humaine lui faisait défaut, il lui restait la langue des dieux. Il trouva dans Métastase un texte qui chantait tout haut cet hymne harmonieux qu'il murmurait tout bas : « *Non so donde viene quel tenere aflecto*... Je ne sais d'où me vient cette ineffable tendresse, ce sentiment inconnu qui me pénètre l'âme, ce frisson qui fait tressaillir toutes les fibres de mon corps? Non, ce n'est pas la pitié qui peut me donner cette émotion profonde; non, ce pas elle qui m'agite et me trouble à ce point. »

Dans ces vers expressifs, il épancha toute la poésie de son art; sous l'inspiration du sentiment qui l'étreignait, il sentit la mélodie s'élever à des accents d'une éloquence irrésistible.

Sûr, à présent, de se faire comprendre sans rougir, il partit d'un pas résolu. Mais sur le seuil de l'humble

fille du copiste, le courage l'abandonna de nouveau. « Mademoiselle, lui dit-il, je vous apporte un air que j'ai composé pour vous. Je vous prie de le lire quand vous serez seule. J'en abandonne l'interprétation à votre goût et à votre sentiment. » En achevant ces mots, il s'enfuit.

Lorsque deux jours plus tard il se sentit l'audace de revenir, il trouva Aloyse Weber devant son clavecin chantant, en s'accompagnant elle-même, la composition dont on lui avait fait hommage. Quel ravissement alors, quelle félicité dut-il éprouver lorsqu'il écouta la voix émue de la jeune fille lui renvoyer l'écho de sa propre pensée, lorsque de ces lèvres aimées il entendit tomber, dans un langage idéal, cet aveu mystérieux longtemps comprimé et qui, par une illusion charmante, semblait maintenant s'adresser à lui.

Encore plongé dans cette extase, il écrivit à son père en lui envoyant copie de ce morceau désormais historique; mais il n'entendait pas laisser profaner son trésor. » Ne le donnez à personne, disait-il, car je l'ai fait pour M^lle^ Weber seule : il lui convient admirablement et s'adapte à sa voix, comme une robe bien faite s'ajusterait à sa taille. » Ce qui est certain c'est que cet air très peu connu en Allemagne et absolument ignoré chez nous, est d'une perfection rare, d'une beauté achevée. Mozart lui-même le plaçait très haut dans son estime, et alors même qu'il se fut affranchi des sentiments qui l'avaient inspiré, il garda pour ce morceau une véritable prédilection d'artiste.

Mais revenons à sa lettre. Si elle ne renfermait pas de confidence explicite, elle était du moins assez transparente pour que Léopold Mozart ne pût se tromper sur le sentiment qui la dictait.

« Cette famille infortunée, disait Wolfgang, embrassant ainsi toute la maison dans la sympathie dont il enveloppait son Aloyse, cette famille infortunée m'est tellement chère, que mon plus ardent désir serait de la rendre heureuse et je crois que je le puis. J'ai donné à Mlle Weber le conseil de partir pour l'Italie. Vous pourriez écrire à nos amis de Vérone pour la faire engager au théâtre de la ville. J'en réponds sur ma tête, son talent de cantatrice me fera grand honneur. Quant à moi, j'écrirai l'opéra de début, et je me contenterai d'une trentaine de sequins, car je ne veux pas que son rôle soit sacrifié. D'ici là, nous voyagerons ensemble, avec M. Weber et ses deux filles aînées, parcourant la Suisse et la Hollande et nous gagnerons assez d'argent pour l'entretien de notre petite compagnie; la fille aînée de M. Weber fait la cuisine [1]. »

Tous ces rêves devaient se briser comme verre au souffle de la réalité. Au roman imaginé par son fils, Léopold Mozart répondit par une lettre, pleine de bons sens et d'affectueuse sollicitude. Au début de son épitre, et encore sous le coup de la nouvelle qui venait de le surprendre, il poussait un cri de détresse. « Hélas ! mon enfant, disait-il, où sont-ils ces beaux jours, où le soir avant de t'endormir tu montais sur mes genoux pour me chanter ta petite chansonnette. Tu m'embrassais alors sur le bout du nez, me disant que lorsque je serais vieux, tu voulais me garder près de toi, précieusement serré dans une boîte, avec un globe par-dessus, pour me préserver de la poussière. »

Mais quittant bientôt ces doléances pour un ton plus adroit et plus politique, il lui montrait le néant de

1. Ce cordon bleu devait créer plus tard le rôle de la reine de la Nuit dans la *Flûte enchantée*.

tous ces projets. Il n'avait garde pourtant de le heurter de front et de combattre sa passion. Sans prendre aucun engagement il laissait intactes les espérances de son fils et se contentait de lui montrer l'erreur de ses calculs. « Il dépend de toi, disait-il, de décider si tu veux traverser ce monde comme le premier venu des musiciens, ou si tu veux atteindre les limites de ton art et devenir un de ces hommes illustres dont la postérité étudie les œuvres et écrit l'histoire. Un mariage précipité te jetterait dans la misère, car l'union contractée par un homme sûr de lui et maître de sa position peut seule donner le bonheur et amener l'aisance. »

Ces réflexions étaient trop sages et ces réprimandes trop modérées pour ne pas éclairer le cœur de Mozart, si troublé qu'il fût par la passion.

Les yeux du jeune homme s'ouvrirent à cette lumière, et ce fut avec une résignation touchante qu'il se soumit à la volonté paternelle. « Les temps dont vous parlez au commencement de votre lettre, répondit-il, sont passés en effet, mais mon respect, mon amour pour vous n'ont pas varié. Je partirai pour Paris, comme vous le désirez. »

La secousse fut violente, et la douleur qu'il ressentit en voyant s'envoler ses rêves enchantés lui porta un coup sensible. Il tomba assez sérieusement malade et dut garder le lit pendant plusieurs jours. Mais sa nature, solide sans être précisément robuste, avait triomphé de bien d'autres attaques. La raison lui ramena le calme et la santé : après tout, pensa-t-il, si le présent s'évanouit, l'avenir me reste. Il n'avait d'ailleurs à sacrifier aucune de ses espérances. Bien au contraire ; la tentative qu'il allait risquer pouvait plutôt en hâter la réalisation. Son devoir pouvait se concilier avec son amour.

Cependant l'heure de la séparation était arrivée. Le vendredi, 13 mars, jour doublement néfaste pour les âmes superstitieuses, Mozart reprit encore une fois le chemin dont il s'était fait une si douce habitude; il voulait passer les dernières heures de cette dernière soirée sous le toit de sa bien-aimée, il voulait emporter dans son cœur et dans ses yeux, comme un doux et consolant viatique, l'image de son Aloyse.

Cette entrevue suprême fut arrosée de larmes abondantes. En déroulant ses projets et ses espérances, Mozart ne put retenir les siennes. M^lle^ Weber, de son côté, avait brodé deux paires de mitaines pour l'ami qui partait; en les lui remettant, les pleurs jaillirent de ses yeux avec impétuosité; larmes de regret, sans doute, mais aussi larmes de dépit, car dès cet instant l'affection de la jeune fille avait reçu le coup mortel. Les femmes, on le sait, ne souffrent pas qu'on reconnaisse, lors même qu'elle est la plus légitime, une autre autorité que celle de leurs beaux yeux; le pauvre Mozart, en se pliant sous la volonté de son père, s'était aliéné pour jamais cette âme plus coquette que réellement sensible.

Enfin l'heure fatale sonna. Il fallut se dire adieu. Fridolin de Weber, qui regardait déjà Mozart comme son fils, ne put s'arracher de ses bras sans attendrissement. Il lui remit en signe de gratitude un gros rouleau de papier de musique, cadeau modeste, qui était, en même temps que l'aveu de sa misère, une exhortation salutaire au travail. Il y ajouta les Comédies de Molière, que Wolfgang ne connaissait pas encore, le reconduisit jusqu'au bas de la porte, l'embrassa une dernière fois, et après l'avoir suivi des yeux jusqu'au détour de la rue, il lui lança d'une voix altérée un dernier cri d'adieu.

Ce fut, sans qu'il s'en doutât, l'oraison funèbre de ces jeunes amours, car si Mozart devait garder longtemps encore le souvenir d'Aloyse et se bercer d'espérances trompeuses, l'ingrate jeune fille allait bannir de sa mémoire celui qui le premier avait ouvert son âme au charme de la vie et son esprit à la magie de l'art.

XII

Mozart à Paris.

Notre héros accompagné de sa mère arriva à Paris le 23 mars à quatre heures du soir, après neuf jours et demi d'un voyage pénible et fatigant, dont son esprit en deuil n'avait même pas cherché à rompre la monotonie. « De ma vie je ne me suis tant ennuyé, écrivait-il le jour suivant; j'ai cru que je n'y résisterais pas. »

Cette nostalgie du cœur, cette amoureuse mélancolie devaient le poursuivre longtemps encore. Le tumulte et le fracas des grandes cités ne sont guère propices aux cœurs endoloris. Ils aiguisent leur fièvre et irritent leur blessure. A ces âmes malades il faut l'air pur des champs ou l'horizon du ciel natal et les tendres épanchements de la vie de famille. Plus d'un mois après son arrivée il écrivait encore à son père : « Je suis, somme toute, dans un état d'esprit supportable. Je ne me sens ni bien ni mal, mais tout m'est égal et rien ne m'intéresse. Ce qui soutient mon courage, c'est de penser que vous êtes satisfait. » Au surplus, il n'abandonnait pas ses vues sur M^lle^ Weber et s'en expliquait à mots cou-

verts, mais très loyalement, dans ses lettres. « J'ai une idée dans la tête pour la réalisation de laquelle je prie Dieu tous les jours. Si tout va dans l'ordre et si les choses se passent suivant mes calculs, alors je pourrai compter, je l'espère sur votre bonne volonté et sur votre affection paternelle. »

Ces dispositions d'esprit n'étaient pas faites pour lui frayer son chemin dans la capitale. Pour asservir cette grande capricieuse, il faut l'aimer d'un amour sans partage, lui faire une cour assidue et passionnée. Contraint d'être galant malgré lui, Mozart y mit quelque mauvaise grâce et regarda Paris d'un œil peu favorable.

En arrivant, Mozart et sa mère allèrent se loger à l'hôtel des *Quatre Fils Aymon*, situé rue du Gros-Chenet; c'est ainsi que s'appelait alors la partie de la rue du Sentier comprise entre la rue de Cléry et la rue des Jeûneurs. La maison qui leur donnait asile se trouvait en face de la rue du Croissant; nos voyageurs y occupaient une petite chambre triste et sombre et si étroite qu'on ne pouvait y loger un clavecin entre leurs deux couchettes [1].

Dès le lendemain de son arrivée Mozart essaya de renouer ses anciennes relations et de s'en créer de nouvelles. Il alla voir Grimm, son premier protecteur, et Noverre, le maître de ballets de l'Opéra, qu'il avait appris à connaître à Vienne. Il se hâta aussi de se mettre à la recherche de ses amis de Mannheim; le ténor Raaf, qu'il prit en affection, parce qu'il pouvait librement s'entretenir avec lui d'Aloyse Weber, puis Wend-

1. *Hôtel des Quatre Fils Aymon, rue du Gros-Chenêt, en face la rue du Croissant;* c'est ainsi que Mozart lui-même donne son adresse. L'habitude de numéroter les maisons ne s'est établie qu'en 1780.

ling, Ritter et Ramm, dont il ne songeait plus à censurer les mœurs.

Wendling, à qui son talent donnait un certain crédit, présenta Mozart à son directeur, M. Legros, haute-contre de l'Académie royale de musique et directeur du Concert spirituel. Le ténor impresario promit au jeune homme de mettre son mérite à l'épreuve ; l'occasion ne tarda pas à se présenter. Legros avait résolu d'exécuter, à sa première séance, un *Miserere* de Holzbauer, pour soli et chœurs. Tout d'abord, les ensembles parurent insuffisants, et Legros chargea Mozart d'en écrire de nouveaux. Il s'acquitta de ce travail, avec la hâte commandée par les circonstances, et composa quatre chœurs qui firent grand effet aux répétitions. Malheureusement le *Miserere* fut trouvé trop long, pour le programme. On coupa deux chœurs, les deux autres furent chantés sous le nom de Holzbauer, et le pauvre Mozart ne retira de son travail ni honneur ni profit.

Un autre ouvrage commandé par Legros, une symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, eut un sort moins heureux encore. Cette pièce fut reléguée dans les cartons du directeur, sans qu'il prît même la peine de l'examiner et de la livrer au copiste.

Après tout il n'eut peut-être pas trop à le regretter, car les ressources vocales qu'offrait alors le Concert spirituel n'étaient guère brillantes.

Banni du théâtre, l'*urlo francese* s'était réfugié au Concert spirituel.

Écoutez plutôt ce qu'en disait Burney, peu de temps auparavant : « J'allai à cinq heures au Concert spirituel (14 juin 1770)... M^lle^ Delcambre cria l'*Exaudi Deus*, avec toute la force de poumons dont elle était capable... Le

concert se termina par un *Beatus vir*, motet à grand chœur, mêlé de solos. Le chanteur qui récitait ceux de haute-contre *beugla* aussi fort qu'il aurait pu le faire si on lui eût mis le couteau sur la gorge. Je n'eus pas de peine à m'apercevoir, par la satisfaction qui régnait sur toutes les physionomies, que c'était la musique que les Français sentaient et qui leur convenait le mieux. Mais le dernier mit le comble à leur plaisir. De ma vie je n'ai entendu un tel *charivari* ![1] »

Si vous croyez que la peinture est chargée, lisez la définition du chant français que Grimm met dans la bouche d'un compositeur italien, en la prenant sous sa propre responsabilité : « L'art que nous appelons en langage sacré *chanter*, terme honteusement profané en France, et appliqué à une façon de pousser, avec effort, des sons hors de son gosier et de les fracasser sur les dents par un mouvement convulsif, c'est ce qu'on appelle, chez nous, *crier*, et qu'on n'entend jamais sur nos théâtres, à la vérité, mais tant qu'on veut sur les marchés publics [2]. »

Enfin, si vous n'êtes pas suffisamment édifié, ouvrez le *Jugement de Midas*, de Grétry, satire spirituelle et mordante du vieux style, représentée pour la première fois en cette année 1778, où Mozart se trouvait à Paris. Ouvrez aussi les *Mémoires* de Grétry, il nous a conservé, en notes de musique, quelques débris de cet art grotesque et fossile, accompagnés de ce conseil instructif : « Prenez avec cela une physionomie presque riante, même dans les airs tristes ; tirez toute l'expression de la mâchoire inférieure que vous avancerez un peu pour vous

1. Cité par Fétis. *Curiosités de la musique*, p. 330, 331.
2. *Correspondance littéraire*, XV, p. 280.

donner un certain air bancal, et vous chanterez le vieux français comme du temps des Rebel et Francœur. »

Cependant, malgré sa vie simple et modeste, la bourse du pauvre musicien se vidait rapidement, et il fallut pourvoir à se procurer quelques ressources. A force de démarches, il avait réussi à trouver des élèves ; il montrait la composition à la fille du duc de Guines. Le duc lui-même jouait de la flûte, et la noble demoiselle, qui, s'il faut en croire son professeur, « était cordialement bête et paresseuse », pinçait de la harpe dans la perfection. Mozart écrivit à cette occasion un concerto pour ces deux instruments « qu'il ne pouvait pas souffrir », concerto qui nous a été conservé, tandis que les deux compositions dont je viens de parler ont disparu sans laisser de trace.

Il n'avait pas perdu de vue non plus les recommandations paternelles et s'était enquis d'un poste fixe, d'une place de maître de chapelle. L'un de ses amis, Rodolphe, corniste fameux et l'auteur d'un solfège célèbre, offrit de s'employer pour lui faire obtenir la place d'organiste à la chapelle royale de Versailles. Mais au moment où ses démarches allaient être suivies d'effet, Rodolphe trouva son protégé rebelle à ses propositions ; il lui répugnait fort, disait-il, « d'aller s'enterrer dans un endroit sans ressources ». Pour rejeter ainsi une position enviable qui lui permettait de se fixer à Paris, il avait évidemment d'autres vues, d'autres espérances. Il paraît, en effet, que la correspondance suivie qu'il entretenait avec la famille Weber et avec Cannabich, lui ouvrait à ce moment la perspective d'une place de compositeur à la cour de Mannheim. Ce mirage illusoire lui fit lâcher la proie pour l'ombre.

Ce qui l'eût séduit davantage, ce qui était capable de le fixer définitivement en France, c'était la perspective d'écrire pour notre théâtre. Il comptait y arriver grâce à l'appui de Noverre, qui s'était pris pour le jeune compositeur d'une affection d'autant plus vive qu'elle était plus intéressée.

Noverre avait une grande influence sur le directeur de l'Opéra ; il promit à Mozart de s'employer pour lui et s'engagea à lui faire écrire un livret dont il indiqua lui-même le sujet ; c'était *Alexandre et Roxane*. Cette proposition transporta Mozart de joie. « Je n'ai pas le moindre doute sur le succès, écrit-il à son père. Il est vrai que cette langue française a été forgée par le diable, et je vois clairement les difficultés où se sont heurtés mes prédécesseurs ; mais cela ne m'effraye guère, et je brûle du désir de montrer ce dont je suis capable. »

« Sois prudent, répondit Léopold Mozart, étudie les opéras français et observe avec soin ce qui fait de l'effet. Pénètre-toi bien du génie de la langue, et tâche de saisir son véritable accent. N'improvise rien et songe, mon enfant, que tout le crédit que tu peux acquérir dépend du résultat de ton premier essai. »

Malheureusement ces bons conseils devaient rester inutiles.

Ou Noverre s'était exagéré son influence, ou il n'osait la faire valoir au profit d'une jeune homme inconnu. Entre temps il le leurrait de promesses. Ce n'était plus seulement des deux actes d'*Alexandre et Roxane*, qu'il était maintenant question, mais de *Démophon*, qui devait en avoir trois et, tandis que le pauvre Mozart courait ainsi après les espérances, Noverre s'attachait aux réalités et savait tirer profit de la bonne volonté et des talents de son protégé.

Mais avant de nous expliquer sur ce point, il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil rapide sur l'état de notre première scène lyrique, à l'époque où Mozart rêvait de l'illustrer.

Au moment où le maître arrivait à Paris, l'Académie de musique venait de traverser une petite révolution administrative. Par décret royal, le théâtre avait été soustrait à la haute direction de la ville et de l'intendant des Menus-Plaisirs, pour passer entre les mains du sieur Devismes de Valgay, qui devait le conduire en maître souverain et l'exploiter à ses risques et périls [1].

La tâche, au premier abord, ne paraissait pas trop difficile. Pendant les cinq ans qui venaient de s'écouler, Gluck avait entièrement renouvelé le répertoire national, et son incomparable génie avait doté notre opéra d'une pléiade de chefs-d'œuvre dont le dernier venu, *Armide* (23 septembre 1777), n'était certes ni le moins glorieux ni le moins productif.

Les brochures de Suard, les impertinences de la Harpe, les mordantes répliques de l'abbé Arnaud et les épigrammes de Marmontel, en aiguisant la colère des partis, loin d'effaroucher le public, réveillaient au contraire sa curiosité et faisaient la fortune du théâtre.

Le départ de Gluck aurait dû, semble-t-il, mettre un terme à ces querelles, ou du moins les apaiser. Il n'en fut rien. En l'absence du général en chef, la guerre continua plus ardente et plus acharnée que jamais. Seulement, — et c'est ici que le directeur de l'Opéra se crut atteint, — la bataille changea de terrain et, faute de munitions, du parterre elle se transporta dans les journaux et dans les salons.

1. *Correspondance littéraire* de Grimm, t. X, p. 37.

Ceci ne faisait pas le compte de Devismes. Il voulait bien le bruit et les disputes, mais il les voulait chez lui. Esprit remuant et audacieux, il était prêt à tous les sacrifices pour ranimer cette flamme qui menaçait de s'éteindre. S'imaginant qu'il lui serait facile de réveiller les partisans de l'ancienne musique française et de ramener dans son théâtre les succès tapageurs de 1752, il fit venir, à grands frais, une troupe de chanteurs italiens, qu'il plaça sous la direction de Piccinni et qui devait jouer les principaux ouvrages de ce maître [1].

Les Bouffons débutèrent en effet, le jeudi 11 juin 1778, par les *Finte Gemelle* ou les *Jumelles supposées*. Cet opéra, disait l'affiche, sera suivi des *Petits Riens*, ballet-pantomime *de la composition de M. Noverre* [2].

Malheureusement pour les calculs de Devismes, le grand style de Gluck, ses récits tragiques et ses foudroyantes mélopées avaient brouillé les oreilles françaises avec les cantilènes italiennes. Transformée par

1. En 1729, une première troupe de bouffons italiens vint à Paris, mais elle ne produisit pas grande impression et passa sur le théâtre de l'Opéra sans y laisser de trace. Les deux ouvrages qu'elle fit entendre sont : *il Giocatore* et *Don Mico e Lesbina*. Castil-Blaze qui note ce fait (*l'Opéra italien*, p. 128), a fait une erreur assez plaisante en disant que cette troupe était sous la direction de Lucio Papirio. Il a pris le Pirée pour un homme. *Lucio Papirio* est le titre d'un opéra, dans lequel le premier de ces deux intermèdes se trouvait intercalé. *Intermezzo nell' Lucio Papirio*, dit le livret. En 1752, arrivée d'une deuxième troupe italienne, qui cette fois produit une véritable révolution. Elle débute à l'Opéra, le 2 août, par *la Serva padrona;* véritable succès de fanatisme. Je profite de l'occasion pour consigner ici un fait peu connu; l'opéra de Pergolèse avait déjà paru, sans être trop remarqué, sur les planches de la Comédie italienne, le 4 octobre 1746. Il y était chanté par Riccoboni et la signora Monta ou Montigni (Voir le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, par les frères Parfait.)

1. Voir le *Journal de Paris* du 10 et du 11 juin 1778.

celui qui « préféra les muses aux sirènes », la nation cherchait désormais ses plaisirs dans un art plus austère ; « *Res severa verum gaudium!* » et malgré le mérite de quelques chanteurs, malgré les mélodies aimables de Pincinni, les *Finte Gemelle* firent bâiller le public.

« Avec son opéra bouffon,
L'ami Devismes nous morfond;
Si c'est ainsi qu'il se propose
D'amuser les Parisiens,
Mieux vaudrait rester porte close
Que de donner si peu de chose
Accompagné de *petits riens.* »

En dépit de la malice de ce trait final, le ballet nouveau eut une meilleure fortune que l'opéra ultramontain.

L'ouvrage de Noverre méritait-il l'indulgence qu'on refusait à celui de Piccinni? Malgré mes recherches, je n'ai pu retrouver ni à la Bibliothèque nationale ni à celle de l'Opéra le livret des *Petits Riens*. Heureusement, le *Journal de Paris* du vendredi 12 juin, nous en fait connaître les principaux traits, et va permettre au lecteur de se prononcer. Voici son analyse, que je transcris textuellement :

« On donna après cette pièce (après les *Finte Gemelle*), la première représentation des *Petits Riens*, ballet-pantomime de la composition de M. Noverre. Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique : c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y déploient toutes les grâces dont

le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent *bis*. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies. »

Quel que soit le jugement qu'on porte sur ce *scenario*, il est certain qu'il obtint un fort joli succès. Le ton élogieux du journaliste anonyme, — qui n'était pas toujours aussi tendre, — suffirait à le constater. Mais le témoignage de Grimm n'est pas moins favorable. A ses éloges il mêle toutefois une pointe de critique :

« Il faut observer, dit-il, qu'il y a dans cette dernière scène un moment qui n'a jamais manqué d'exciter un léger murmure, au milieu des plus vifs applaudissements; tant il est vrai que la décence exerce toujours sur nos théâtres l'empire le plus sévère [1]. C'est celui où le berger supposé, pour détromper les deux bergères qui se disputent sa conquête, finit par leur laisser entrevoir son sein. Avec quelque grâce, avec quelque

1. Ne pas oublier que nous sommes en 1778.

modestie que la demoiselle Asselin désabuse ses compagnes, cette pantomime a toujours partagé les spectateurs, et les voix qui ont crié *bis* n'ont pas étouffé la critique des autres [1]. »

Quant à la musique, il n'en est pas plus question chez Grimm que dans le *Journal de Paris*, et probablement on n'y fit aucune attention. Quoi d'étonnant? Dans ce genre d'ouvrages, le plaisir des yeux prime celui des oreilles, et la plupart des ballets étaient alors composés à coups de ciseaux. On les taillait volontiers dans des chansons populaires et dans des airs à la mode, dont les paroles bien connues, en revenant à la mémoire du spectateur, servaient à préciser ce qui passait en scène. C'est ce qu'on appelait des *airs parlants*.

Pouvait-on se douter qu'on avait affaire, cette fois, à une œuvre de maître?

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse!

Or c'était du Mozart, mais l'on n'était pas *averti*. Noverre avait pris soin de cacher son collaborateur, et le pauvre maître, tremblant de désobliger son protecteur, gardait un silence prudent.

D'ailleurs eût-on connu le véritable auteur des *Petits Riens*, en quoi les impressions se fussent-elles modifiées? Qui connaissait alors, en France, ce doux et glorieux nom de Mozart? Certes, ceux qui se rappelaient encore l'enfant merveilleux, ne pouvaient soupçonner, — sans en excepter Noverre, — l'illustre et prodigieux

1. *Correspondance littéraire de Grimm*, t. X, p. 53.

compositeur. Malgré leurs apparences fabuleuses ces faits sont absolument authentiques et les droits de paternité de Mozart sur la musique des *Petits Riens* ne sauraient plus être mis en doute. Au surplus, voici ce qu'en dit Mozart lui-même dans une lettre datée du 9 juillet et adressée à son père. « A propos de ballets, je vous ai dit, en effet, que Noverre en faisait un nouveau et que j'en écrivais la musique. A l'exception de six morceaux intercalés par Noverre, qui ne sont que de *misérables ariettes françaises*, j'ai composé tout le reste : ouverture, contredanses, etc., bref une douzaine de morceaux. Le ballet a déjà été joué quatre fois et avec grand succès. Il suffit. Je te promets bien que désormais je ne ferai plus absolument rien, si je ne suis sûr d'avance d'être indemnisé de mon travail. Je n'écrirai plus une note sans me la faire payer. »

Après avoir lu cette lettre, il n'est évidemment plus possible de conserver le moindre doute. Sauf les six morceaux, cavalièrement traités de *misérables*, l'auteur de la musique des *Petits Riens* n'est autre que le compositeur de *Don Giovanni.*

Mozart, effrontément pillé par un exploiteur et joué à l'Opéra de Paris sous un autre nom que le sien, il y a là certainement un fait curieux.

Mais voici qui est, je crois, plus intéressant encore. La partition de ce ballet, si longtemps ignorée et dont on ne connaissait naturellement ni la valeur ni l'importance historique, existe toujours.

Elle est à la bibliothèque de l'Opéra où, grâce à l'obligeant secours de M. Nuitter, je n'ai pas eu de peine à la découvrir. C'est une petite partition d'une écriture fine et soignée. Outre une ouverture de 106 mesures, elle contient vingt morceaux de danse. Je

ne veux rien exagérer et, à propos d'une œuvre légère et lestement écrite, je me garderai d'évoquer les grandes ombres de don Juan et de Figaro, mais il n'en est pas moins vrai que ce ballet mignon est, dans son genre, une œuvre digne de son immortel auteur. On me dira que Mozart, en l'écrivant, savait très bien que son nom n'arriverait pas jusqu'au public, j'en conviens. Mais il avait à cœur de séduire Noverre et de lui prouver qu'il était de taille à faire honneur à sa protection. D'ailleurs, en pleine possession de son génie, il n'avait qu'à laisser courir sa plume, pour en faire couler les fantaisies les plus charmantes et les plus originales.

Une lecture attentive dénonce immédiatement ceux qui sont apocryphes. Pour l'un d'eux, nous avons une certitude absolue, c'est l'air : *Charmante Gabrielle.* Mais si pour les cinq autres nous n'avons à invoquer que des raisons de style, elles sont tellement évidentes qu'à nos yeux, du moins, le doute n'est pas possible.

Indépendamment de l'ouverture, dont Mozart réclame expressément la paternité, il reste donc quatorze morceaux qui doivent lui être attribués. Ceux-ci portent tous la griffe du maître, et nous n'aurions pas le précieux aveu consigné dans la lettre du 9 juillet, qu'ils trahiraient d'eux-mêmes leur magistrale origine.

Il est bien vrai que Mozart dans sa lettre, semble n'avouer que *douze* morceaux : « *überhaupt zwolf Stücke werde ich da zu gemacht haben* », mais le mot « *überhaupt* » enlève à la phrase tout caractère étroit et restrictif. Ce n'est donc pas : *douze morceaux*, qu'il faut traduire, mais : *une douzaine.*

N'est-il pas évident, d'ailleurs, qu'en limitant exactement la part des autres à six morceaux, il accepte par là tout le reste comme son œuvre.

Remarquez enfin qu'en s'excusant près de son père, qui l'accusait d'écrire pour rien, il devait naturellement chercher à diminuer l'étendue de son travail et le peu d'importance de deux pièces (elles n'ont ensemble que vingt-quatre mesures) lui paraissait sans doute justifier une petite supercherie.

Donc je regarde comme prouvé que les quatorze derniers morceaux du ballet des *Petits Riens* sont bien de Mozart; et je leur donne en conséquence un nouveau numéro d'ordre, en faisant abstraction des six premiers, qui ne sont pas du maître.

Disons un mot d'abord de l'ouverture. Elle est orchestrée pour deux violons et alto, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, deux clairons, timbales et contrebasses; elle n'a qu'un seul mouvement. Ce n'est pas, comme on le voit, la forme classique habituelle, c'est celle adoptée par Gluck pour *Orphée*, et ce cadre convient ici parfaitement aux dimensions étroites de l'ouvrage. Ajoutons que cette œuvre charmante fourmille de jolis détails, et qu'elle est pleine de tournures familières à Mozart. Ainsi la cadence, qui se trouve dans l'introduction des *Nozze*, sur ces paroles de Suzanne : « *Sembra fatto in ver per me* », est ici littéralement reproduite.

Voici maintenant la table des morceaux.

N° 1 [1]. — *Largo con sordini.* — En deux temps. — Ton d'*ut* majeur. — Quatuor, deux flûtes, deux hautbois. — Trente-cinq mesures [2]. — Ce morceau est coupé par un *presto* très court qui ramène le thème principal.

1. Ce n° 1 correspond au n° 7 de la partition de l'Opéra. Les autres numéros sont dans un rapport analogue.

2. Ce compte ne comprend ni les reprises ni les *da capo*.

N° 2. — Sans indication de mouvement. — En deux temps. — *La* mineur. — Quatuor. — Dix-huit mesures. — Pièce en forme de *lied*.

N° 3. — *Andantino*. — $^2/_4$. — Ton d'*ut*. — Dix-huit mesures. — L'instrumentation se borne à deux violons, qui font l'accompagnement et à deux flûtes qui se répondent en écho. Ces appels se faisaient probablement aux deux côtés du théâtre pour figurer les évolutions du Colin-Maillard.

N° 4. — *Allegro*. — $^6/_8$. — Même ton. — Quatuor. — Six mesures. — C'est un très court mélodrame, indiquant, selon toute apparence, que le patient aux yeux bandés, venait enfin de faire un prisonnier.

N° 5. — *Larghetto*. — En deux temps. — *Fa* majeur. — Hautbois solo, quatuor et deux cors. — Seize mesures.

N° 6. — *Allegro-Gavotte*. — $^2/_4$. — *Fa* majeur. — Quatuor. — Deux hautbois, deux clarinettes, deux cors deux bassons. — Soixante-quatre mesures.

N° 7. — *Adagio*. — $^2/_4$. — *Ré* majeur. — Quatuor. — Deux flûtes. — Douze mesures.

N° 8. — Sans indication de mouvement. — $^6/_8$. — *Ré* majeur. — Quatuor. — Deux flûtes, deux hautbois, deux cors. — Trente-six mesures. — Cette pièce a tout à fait le mouvement et l'allure des morceaux de *Cosa rara*[1] et de *Fra due litiganti*[2] que Mozart a si gracieusement enchâssés dans le dernier final de *Don Giovanni*.

N° 9. — Sans indication de mouvement. — *Gavotte*

1. Opéra de Martini.
2. *Fra due litiganti il terze gode*, opéra de Sarti.

gracieuse. — $^{6}/_{8}$. — *La* majeur. — Quatuor. — Deux hautbois. — Vingt-sept mesures.

N° 10. — Sans indication de mouvement. — *Pantomime.* — En deux temps. — *La* majeur. — Quatuor. — Vingt-huit mesures.

N° 11. — *Passepied.* — $^{3}/_{8}$. — *Ré* majeur. — Quatuor. — Seize mesures. — Les quatre premières mesures de ce morceau sont exactement celles du deuxième mouvement de la première des six sonates pour piano et violon dédiées à la princesse palatine. Remarquez bien que cette dernière œuvre a été composée, comme le ballet, en l'année 1778, et qu'elle a été, pour la première fois, gravée à Paris, sur le manuscrit de l'auteur.

N° 12. — Sans indication de mouvement. — *Gavotte.* — En deux temps. — *Si* bémol. — Quatuor. — Cinquante mesures.

N° 13. *Andante.* — En deux temps. — *Si* bémol. — Quatuor et deux hautbois. — Seize mesures.

N° 14. — Sans indication de mouvement. — *Gigue.* — $^{6}/_{8}$. — *Mi* majeur. — Quatuor, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux bassons. — Soixante-sept mesures [1].

La deuxième représentation des *Petits Riens* n'eut lieu que le samedi 20 juin. Le ballet suivait nécessaire-

1. J'ai publié au *Ménestrel* les *Petits Riens*, réduits au piano par M. Renaud de Vilbac. D'un autre côté, peu de temps après ma découverte, M. Danbé, toujours à l'affût des curiosités artistiques, me demanda la gentille partition pour la faire entendre dans les concerts qu'il donnait alors au Grand Hôtel. Très finement interprétée par un orchestre d'élite, elle obtint un succès du meilleur aloi.

ment la fortune de l'opéra de Piccinni et le médiocre succès de ce dernier ouvrage en fit ajourner la réapparition. Le *Journal de Paris*, du 15 juin, explique les causes de ce retard : « La basse-taille, qui vient d'arriver, remplacera la signora Farnesi dans le rôle de *Marescal*, dont elle s'était chargée par pure complaisance. » Un baryton suppléant un soprano, c'était comme on le voit, passablement risqué. Le signor Fochetti n'eut guère plus de succès que sa devancière et à la troisième représentation, — le jeudi 25 juin, — il fut remplacé par le signor Tozzoni.

Enfin, après la quatrième représentation, — jeudi 2 juillet, — les *Finte Gemelle* disparurent de l'affiche. Le ballet, survivant au naufrage, fut repris le jeudi 13 août, avec une nouvelle composition de spectacle.

« Le ballet des *Petits Riens*, de la composition de M. Noverre, a été revu avec un nouveau plaisir. Il a été exécuté avec toute l'intelligence et les grâces que l'on doit attendre des sieurs d'Auberval et Vestris le jeune, et des demoiselles Guimard, Allard et Asselin, qui y remplissent les premiers rôles [1]. »

Tel fut donc le sort de cette œuvre charmante, sortie de la plume d'un des plus grands compositeurs qui aient honoré la musique. Après avoir distrait, pendant quelque temps, les curieux du parterre, elle disparut dans l'oubli, sans avoir livré le secret de sa naissance.

En 1856, Édouard Fournier publiait un intéressant travail sur le séjour de Mozart à Paris, où il signalait les rapports du maître avec Noverre [2]. Chose curieuse ! ni l'auteur de cet article, ni aucun de ses lec-

1. *Journal de Paris*, numéro du vendredi 14 août 1778.

2. *Revue française*, t. VII, p. 28.

teurs n'eut alors l'idée de se mettre à la recherche de la partition perdue.

Il est vrai que M. Fournier les lançait sur une fausse piste, car c'est *Annette et Lubin,* un autre ballet de Noverre, qu'il signalait comme étant l'œuvre de Mozart. Or la première représentation d'*Annette et Lubin* n'eut lieu que le jeudi 9 juillet 1778[1]. Mozart, écrivant ce jour-là même à son père, ne pouvait faire allusion à cet ouvrage, en disant qu'il avait été joué déjà quatre fois.

Il était écrit sans doute que la partition des *Petits Riens*, comme *la Belle au Bois dormant*, sommeillerait pendant près d'un siècle dans la poussière des bibliothèques, et qu'il se passerait quatre-vingt-quinze ans avant qu'elle fût découverte et restituée à son véritable auteur.

XIII

Une symphonie inédite. — Le répertoire de l'Opéra et de la Comédie italienne.

Cependant, malgré le mirage de l'Opéra et les belles promesses de Noverre, Mozart ne perdait pas de vue le Concert spirituel et l'engagement d'honneur par lequel Legros s'était astreint à lui donner une compensation aux ennuis causés par le *Miserere* de Holzbauer. Legros, plus fidèle à sa parole que Noverre, eut à cœur de s'exécuter. Peu de temps après la première représentation

1. *Journal de Paris*, du vendredi 14 août 1778. La deuxième représentation d'*Annette et Lubin* n'eut lieu que le jeudi 16 juillet, par conséquent sept jours après la lettre que nous avons citée.

des *Petits Riens* une symphonie expressément écrite pour nous, et connue dans l'œuvre de Mozart sous le nom de *Symphonie parisienne*, fut exécutée ponr la première fois dans la salle des Tuileries, 18 juin 1778, jour de la fête-Dieu. L'ouvrage eut un succès très décidé, et Mozart nous apprend lui-même que le public voulut entendre deux fois l'introduction. L'andante, en revanche, paraît avoir produit moins d'effet et n'eut pas le bonheur de plaire à Legros. Pour se conformer au goût de son impresario, Mozart en fit un autre gravé dans l'ancienne édition de Sieber, et, sous cette forme nouvelle, l'ouvrage exécuté une deuxième fois, le 15 août suivant, n'obtint pas moins de faveur qu'à la première audition. Caché dans un coin de la salle et tremblant de tous ses membres, Mozart avait voulu assister à la première interprétation de son œuvre. Son anxiété était affreuse; à chaque instant, un de ces terribles accrocs qui s'étaient produits aux répétitions, pouvait venir compromettre son succès et changer le triomphe en déroute.

Aussi, lorsque résonna la cadence finale au milieu d'applaudissements enthousiastes, il respira pour la première fois librement, et sans songer à jouir de son succès, il courut au Palais-Royal s'enivrer d'air et de lumière. « J'allai prendre, dit-il, un excellent sorbet, et, pendant que je le savourais, je dis mon rosaire, comme j'en avais fait le vœu. »

Mais la *Symphonie parisienne* ne resta pas isolée. Sans compter la *concertante* dont, j'ai déjà parlé et que Legros négligea de donner à la copie, j'ose avancer avec certitude que Mozart a composé pour nous une deuxième symphonie, exécutée aux Tuileries le 8 septembre, presque à la veille de son départ. Au premier abord, on

pourrait croire qu'il ne s'agit ici que d'une troisième exécution de la *Symphonie parisienne;* mais en y regardant de plus près, on se convaincra facilement du contraire. « Le concert commencera par une *nouvelle* symphonie de la composition del signor Amadeo Mozart », dit le *Journal de Paris*, en annonçant la séance du 8 septembre. Ce mot : *nouvelle*, que je souligne, est caractéristique. Le journaliste n'a eu garde de l'écrire dans la mention qu'il fait de la deuxième exécution, bien que l'œuvre eût été retouchée et ornée d'un andante tout battant neuf.

On voudra peut-être une preuve plus complète de ce que nous avançons. Cette preuve nous l'avons, décisive, irrécusable, car nous pouvons nous appuyer sur le témoignage du maître lui-même. En effet, dans une lettre du 11 septembre, la dernière datée de Paris, il dit textuellement ceci, en regrettant son départ précipité : « Je commençais pourtant à me faire connaître, et mes *deux* symphonies m'ont fait ici beaucoup d'honneur. » Remarquez s'il vous plaît que le mot *deux* est écrit d'une écriture très distincte, non pas en chiffres, mais en toutes lettres. Enfin si après cette preuve positive il se trouvait encore des incrédules, nous les renverrions à une autre épître écrite à Nancy et portant la date du 3 octobre ; ils y trouveront cette phrase d'une clarté parfaite et d'une précision irréfutable : « A l'exception de mes sonates, je ne rapporte aucune œuvre nouvelle à Salzbourg, car j'ai vendu à Legros les *deux* symphonies et la concertante. »

Il est donc absolument certain que nous possédons encore à Paris une œuvre inédite de Mozart et que cette deuxième symphonie doit se trouver dans les cartons de musique du Concert spirituel, qui ont passé, en par-

tie du moins, à la bibliothèque de l'Opéra. Je signale ce fait curieux à tous les chercheurs désireux d'enrichir l'art d'une œuvre inconnue.

J'ai montré comment le maître de ballets de l'Opéra, sous couleur de protéger le jeune compositeur, eut l'habileté de lui faire écrire le ballet des *Petits Riens*, qu'il fit représenter sous son nom, sans faire mention du musicien et sans le dédommager de son travail par autre chose que de vagues promesses. Ces promesses, il est à peine besoin de le dire, restèrent toujours sans effet.

Mais si Mozart ne réussit pas à se faire jour à notre Académie de musique, son séjour en France n'en eut pas moins une très grande influence sur le développement de son génie[1]. Ses relations lui donnaient accès à l'Opéra et à la Comédie italienne, comme on appelait alors notre Opéra-Comique. Il profita largement de cet avantage, et nous savons que plus tard même il étudia nos partitions avec une prédilection marquée. Un de ses amis le surprit un jour entouré des ouvrages de Gluck et de Grétry, et lui demanda si l'étude des Italiens ne lui paraissait pas plus profitable. « En ce qui regarde la mélodie, oui, répondit Mozart, mais pour la vérité de diction et l'expression dramatique, non! »

Mais alors même que nous n'aurions pas recueilli de ses lèvres cet aveu précieux et flatteur, ses partitions témoigneraient, pour lui, du respect qu'il avait voué à nos maîtres. L'influence de Gluck est manifeste. Quant

1. A ce propos, je signale à l'attention de mes lecteurs un excellent chapitre intitulé *Mozart en France*, du livre de Gustave Bertrand : *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*. Ils y trouveront des vues excellentes et des considérations élevées, enveloppées dans une forme aussi claire qu'élégante.

à celle de Grétry, pour n'en citer qu'un exemple, il suffit de comparer l'admirable finale des *Nozze di Figaro* *Esci omai garzon mal nato*, avec celui de *l'Amant jaloux*. « Plus d'égards, plus de prudence », pour s'assurer que le premier est fidèlement calqué sur le plan du second. Il y a même une analogie si complète entre le motif de l'andante de Grétry : « Il ne sait plus que dire », et celui de Mozart : *Signore cos'e quel stupore?* qu'on serait presque tenté de reprocher un emprunt au plus opulent et au plus prodigue des maîtres.

. Pour ces raisons il m'a paru curieux et instructif de donner ici un tableau complet de tous les opéras et opéras-comiques, joués à Paris pendant la période du séjour de Mozart dans notre capitale. Que mes lecteurs me pardonnent cette nomenclature un peu sèche; ils perdront certes moins de minutes à la lire que je n'ai dépensé d'heures à la faire. Voici cette liste :

Du 23 mars au 28 septembre 1778, on a joué à l'Opéra, l'*Armide* et l'*Alceste* de Gluck, son *Iphigénie en Aulide* et son *Orphée*, le *Roland* de Piccini, l'*Ernelinde* de Philidor, *le Devin du Village* de J.-J. Rousseau, *les Trois Ages de l'Opéra* de Grétry, la *Fête de Flore* de Trial, *la Fête du Village* de Gossec et *Myrtil et Lycoris* de Désormery, sans compter les représentations de la troupe italienne qui a donné : *le Finte Gemelle* de Piccini, *le Due Contesse* et *la Frascatana* de Paisiello, *la Serva padrona* de Pergolèse et *il Curioso indiscreto* d'Anfossi.

A la Comédie italienne, pendant la même période de temps, on a donné les opéras-comiques suivants :

Silvain, le Tableau parlant, Zémire et Azor, la Rosière

de Salancy, *le Huron*, *les Deux Avares*, *l'Ami de la maison*, *Lucile*, *le Jugement de Midas*, *les Mariages samnites* et *le Magnifique*, de Grétry.

La Belle Arsène, *le Cadi dupé*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *le Roi et le Fermier*, *le Maître en droit* et *On ne s'avise jamais de tout*, de Monsigny.

Les Femmes vengées, *le Bucheron*, *Tom Jones*, *Sancho-Pança* et *le Maréchal ferrant*, de Philidor.

La Clochette, *les Sabots*, *la Bonne Fille*, *le Milicien*, *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *le Peintre amoureux de son modèle* et *Mazet* de Duni.

Les Trois Fermiers, *Zulima et Julie*, de Dézèdes.

Le Tonnelier, d'Audinot; *Isabelle et Gertrude*, de Blaise; *les Femmes et le Secret*, de Vachon; *l'Amoureux de quinze ans*, de Martini; *la Bonne Fille*, de Piccinni; *la Servante maîtresse*, de Pergolèse.

L'Olympiade et *la Colonie*, de Sacchini.

Bastien et Bastienne, *la Servante justifiée*, *le Coq du village*, *le Diable à quatre* et *Acajou*, pièces parodiées sur des ariettes à la mode.

Il faut ajouter à cette liste les oratorios exécutés au Concert spirituel : *la Sortie de l'Égypte* et *la Destruction de Jérusalem*, de Rigel; *le Sacrifice d'Abraham*, de Cambini; *Suzanne*, de Bambini, et ne pas oublier le *Stabat Mater*, de Pergolèse.

Si Mozart n'assista pas à la représentation de tous ces ouvrages, il est certain du moins qu'il en vit un grand nombre. Quant à leurs auteurs, il ne paraît guère avoir recherché leur société; à cet égard, il se tenait sur la

réserve et suivait le conseil que lui avait donné son père de rester, avec ses confrères, dans les termes d'une stricte politesse et de ne pas aller au delà. Gluck, d'ailleurs, n'était plus à Paris; Piccinni, Mozart le connaissait de l'Italie; Gossec était trop peu démonstratif, et quant à Grétry, dont le caractère aurait certainement sympathisé avec celui de notre héros, il fréquentait la société des philosophes dont les principes religieux du jeune maître devaient l'écarter avec horreur.

XIV

Maladie et mort de la mère de Mozart.

Mais il est temps de reprendre le fil de notre histoire et d'en arriver à un fait capital de la vie de famille de notre héros, fait qui devait avoir une influence décisive sur son avenir.

Pendant qu'il arpentait la ville, courant de la rue de l'Évêque, où demeurait Legros, à la rue Sainte-Anne chez Noverre, et battant le pavé toute la journée pour donner ses leçons, M^me^ Mozart était, selon son expression, « aux arrêts » dans sa petite chambre de la rue du Gros-Chenêt.

Elle s'était toujours fait remarquer par un peu d'embonpoint que l'âge et sa vie sédentaire avaient encore développé; cette opulence de formes lui alourdissait le sang et la rendait sujette à de petites attaques qu'elle

combattait par des saignées assez fréquentes et des remèdes de bonne femme. Dans une rue mal aérée, dans une chambre étroite et malsaine, sans exercice et sans distractions, ces dispositions fâcheuses ne pouvaient que s'aggraver. Elle avait déjà été indisposée assez sérieusement dans le courant du mois de mai, et s'était promise qu'aussitôt qu'elle serait guérie, elle se mettrait en quête d'un petit appartement, plus ouvert à l'air et plus gai. Elle se promettait de reprendre le tablier du cordon bleu pour s'affranchir de l'ordinaire échauffant des hôtels et des restaurants. Malheureusement ces belles résolutions demeurèrent à l'état de projet.

Vers le milieu du mois de juin, par une température sénégalienne, à laquelle son tempérament était peu fait, elle ressentit les premiers symptômes de son mal ordinaire le 19 elle fut obligée de prendre le lit. Le lendemain elle se plaignit de frissons, eut recours à sa pharmacie de famille, se fit saigner par un frater, mais refusa obstinément de voir un médecin, que son fils alarmé voulait absolument lui envoyer. « Elle n'avait pas confiance dans la Faculté française. »

La situation devenait des plus sérieuses. Ne parvenant pas à triompher des préjugés de sa mère, Wolfgang se mit en quête d'un praticien tudesque et, après de longues recherches, il finit par découvrir quelque part un vieux bonhomme, dont la nationalité était parfaitement authentique, mais dont le savoir était beaucoup plus contestable. L'Esculape allemand vint voir la malade, l'examina, et hocha la tête et, comme elle se plaignait d'une soif intolérable, il lui prescrivit de la rhubarbe et du vin.

Ce remède parut suspect à Wolgang lui-même, qui ne se piquait pourtant pas de connaissances médicales.

Il avait toujours cru que le vin échauffait, et il se hasarda à en faire l'observation. Mais le *medicus* répliqua sentencieusement que le vin donnait des forces, et que l'eau seule échauffait le sang.

« Quel parti pouvais-je prendre? » s'écria Wolfgang désespéré; « me remettre entre les mains de cet homme et de Dieu. Tout ce que je pouvais personnellement, c'était de prier ardemment le Seigneur, qui sait mieux que nous ce qui nous convient. »

Cependant la situation devenait tout à fait alarmante. Loin de s'améliorer, l'état de la pauvre malade s'aggravait de jour en jour. Elle ne tarda pas à tomber dans une prostration complète, et le délire, précurseur d'un dénouemeut fatal, s'empara bientôt de son esprit. Le 26, le docteur reparut et déclara sans ambages que sa cliente pouvait succomber d'un moment à l'autre; il n'était que temps de la pourvoir des secours de la religion.

Sous le coup de cette révélation inattendue, le malheureux jeune homme sortit comme un fou et courut d'une haleine à la barrière de la Chaussée d'Antin, où il savait trouver un de ses compatriotes, qui s'était montré plein d'obligeance et d'affection pour lui. Ce brave homme, qui s'appelait Heina, était trompette aux chevau-légers. Le lendemain, tous deux se mirent en quête d'un ecclésiastique allemand qui reçut les dernières confidences de la pauvre femme et lui administra l'extrême-onction. En même temps Mozart avait prévenu M. Grimm, qui se hâta d'envoyer son médecin, rue du Gros-Chenêt. Malheureusement il était trop tard. Le 3 juillet, à cinq heures, l'agonie commença; à dix heures vingt et une minutes, la femme du maître de chapelle de Salzbourg s'éteignait doucement entre les

bras de son fils, qui la veillait depuis deux semaines, nuit et jour.

Accablé de fatigue et brisé de douleur le pauvre garçon qui venait de perdre ce qu'il aimait le mieux au monde, passa pourtant le reste de la nuit à écrire deux longues lettres ; la première à son père, où il préparait doucement le vieillard à la foudroyante nouvelle qui allait le frapper ; la seconde à l'abbé Bullinger, l'ami fidèle et dévoué de la maison Mozart. A celui-ci il dévoilait l'affreuse vérité, le chargeant de la délicate et pénible mission de tout dire à Léopold Mozart.

Or, à ce moment, le brave homme qui ne perdait jamais de vue ceux dont il était séparé, songeait tristement à l'approche de la Sainte-Marianne et pensait que ce jour de fête, qui ramenait tous les ans la joie et le bonheur à son foyer domestique, il allait le passer encore loin de celle avec qui depuis si longtemps il faisait le chemin de la vie. « Pour ne pas manquer cet heureux anniversaire, lui écrivait-il, je m'y prends, ma chère femme, quelques jours à l'avance et je t'envoie un million de souhaits de bonheur, je sais que pour ta satisfaction complète il te manque la présence de ta fille et de ton mari, mais Dieu veut que nous vivions encore séparés pour quelque temps. Espérons que sa miséricorde nous réunira bientôt, car de vivre si loin l'un de l'autre me peine plus que je ne puis le dire. »

Hélas ! vaines espérances, illusions cruelles ! Pendant qu'il traçait ces lignes, celle à qui il les adressait reposait déjà dans les bras glacés de la mort.

Ce fut un coup terrible pour cet homme si tendrement attaché aux siens et qui ne se doutait pas même

du malheur qui planait sur lui, lorsqu'il reçut la nouvelle fatale.

Il ne perdit pourtant pas, dans cette circonstance, la fermeté d'esprit et d'âme qui ne l'abandonnait jamais. Dès les premiers mots de la lettre de son fils il avait tout deviné, et les révélations de l'abbé Bullinger ne lui enlevèrent plus que ces dernières illusions, qui survivent jusqu'au bout dans les cœurs les plus désespérés. La commotion fut violente, mais sa force de volonté et sa foi profonde triomphèrent de sa douleur et de ses larmes. « Que la volonté de Dieu soit faite, s'écria-t-il, je me résigne et me soumets à ses décrets, mais, hélas! où faudra-t-il maintenant que j'aille chercher la tombe de ma douce et pauvre compagne! »

Bien que les lettres de Wolfgang aient laissé cette question sans solution, il nous paraît aisé d'y répondre.

Il est probable, en effet, que Mme Mozart dont le décès fut enregistré à l'église Saint-Eustache, fut enterrée au cimetière des Innocents. L'église de ce nom et les charniers furent démolis en 1785, et le Conseil d'État ordonna seulement à cette époque la suppression du champ de repos[1].

Ainsi la pauvre femme ne jouit pas longtemps de son

1. Voici l'extrait mortuaire de Mme Mozart, tel qu'il a été relevé sur les registres de la paroisse de Saint-Eustache, registres détruits pendant les incendies de la Commune :

« Samedi, 4 juillet 1778.

« Ledit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de cinquante-sept ans, femme de Léopold Mozart, maître de chapelle de Salzbourg, en Bavière, décédée d'hier, rue du Gros-Chenêt, a été inhumée au cimetière, en présence de Wolfgang-Amadé Mozart, son fils, et de François Heina, trompette des chevau-légers de la garde du roi.

« (Signé) Mozart, Heina, Lisson. »

dernier asile, car les inscriptions des catacombes attestent que la translation des ossements enlevés au cimetière des Innocents fut opérée dans l'intervalle du mois de décembre 1785 au mois de janvier 1788[1].

Et maintenant, si la poussière de la morte se mêle encore à la terre foulée par les maraîchers et les forts de la halle, elle a dû tressaillir plus d'une fois en entendant quelque passant attardé, au retour de ces belles fêtes de l'art, que nous offrait jadis le Théâtre-Lyrique, fredonner les immortelles mélodies de son fils bien-aimé.

XV

Mozart à la Chaussée d'Antin. — Négociations avec la cour de Salzbourg — Le retour dans la patrie. — Le mélodrame à Mannheim. — Rêves envolés.

La mort de sa femme détermina dans l'esprit et dans les plans de Léopold Mozart un changement complet. Redoutant plus que jamais l'inexpérience de son fils et sa nature facile à égarer, il le voyait avec inquiétude abandonné à lui-même, au milieu de la grande ville dont il connaissait les dangers et les séductions. A la vérité, il ne s'était jamais fait illusion sur l'influence que sa pauvre femme pouvait exercer sur son fils, mais il savait que Wolfgang adorait sa mère, et cet amour filial était, après tout, une garantie suffisante contre les coups de tête et les fantaisies dangereuses. A présent ce frein salutaire allait lui faire défaut.

Il fut un peu rassuré pourtant en apprenant que

1. Voir : Dulaure, *Histoire de Paris*.

Grimm, fidèle à leur ancien pacte d'amitié, avait recueilli son enfant et l'avait conduit chez lui, ou pour être plus exact chez Mme d'Épinay. Le baron philosophe, en effet, recevait alors l'hospitalité du cœur chez cette femme célèbre qui demeurait rue de la Chaussée d'Antin. C'est là, dans une petite chambre ayant vue sur le boulevard, que vint s'installer le futur auteur de *Don Giovanni*, à quelques pas de la maison que devait habiter un jour le Mozart du XIXe siècle, l'illustre et glorieux père de *Guillaume Tell*.

Cependant ce rapprochement entre Grimm et son jeune protégé, loin de les unir plus étroitement, allait accuser encore le dissentiment qui existait entre leurs caractères et provoquer entre eux une guerre sourde, dont Wolfgang ne pouvait manquer de payer les frais. En se laissant aller à son premier mouvement, que sans doute la générosité seule avait dicté, Grimm n'avait pas calculé la gêne et la contrainte que cet étranger allait apporter dans sa maison. Il s'en aperçut bien vite, et la responsabilité dont il s'était chargé ne tarda pas à peser lourdement sur ses épaules. Il faut se rappeler aussi que Grimm avait connu Mozart tout enfant. Maintenant que le bambin phénoménal s'était fait homme, il s'imaginait difficilement qu'il pût avoir du génie, voire du talent. Enfin le philosophe, engagé fortement dans la querelle musicale, avait, on le sait, pris parti pour la musique italienne. Il n'avait cessé de prêcher que le salut pour notre théâtre était dans les opéras italiens, composés par des Italiens, chantés par des Italiens, et ne pouvait admettre qu'un jeune homme, qu'il traitait en gamin sans importance, eût la prétention de le faire changer d'opinion sur une question où sa conviction était faite depuis si longtemps.

Pour toutes ces raisons, Grimm ne pouvait manquer de peser sur l'esprit du père Mozart dans un sens qui devait fortement déplaire au fils. Il l'engagea vivement à rapatrier Wolfgang et fit tous ses efforts pour détourner le jeune maître d'une route au bout de laquelle il ne voyait aucun avenir pour lui. Voici l'extrait d'une lettre qu'il écrivit à Léopold Mozart à la date du 3 août, et dont les termes sont assez transparents pour laisser deviner les sentiments secrets de son auteur. « Votre fils est trop confiant, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. »

« Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier est de donner des leçons de clavecin ; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie (*sic*), je ne sais s'il aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatigante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer. Et puis ce métier ne lui plaît pas, parce qu'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par-dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait ; mais en ce pays ici, le gros du public ne se connaît pas en musique. On donne par conséquent tout au nom, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre ; le public est en ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck que tous les raisonnements qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils de réussir entre ces deux partis. Vous voyez, mon cher maître, que dans un pays où tant de musiciens

médiocres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que monsieur votre fils ne se tire pas seulement d'affaire. »

Grimm n'eut pas, du reste, beaucoup d'éloquence à dépenser pour convaincre son correspondant, et Léopold Mozart était gagné d'avance la cause qu'il plaidait. Autant il avait, autrefois, mis d'insistance à envoyer son fils en France, autant il en mettait maintenant à l'éloigner de Paris et à le rapprocher de lui. Il soufflait le froid avec la même énergie qu'il avait soufflé le chaud, et l'on ne peut contester que l'esprit si lucide et si ferme de Léopold Mozart n'ait, dans cette occasion, fait fausse route.

Malheureusement, ce brusque changement coïncidait précisément avec une volte-face en sens inverse des idées de son fils. Mozart, qui commençait à se faire connaître, et s'était mieux fait à nos mœurs et à nos goûts, avait entrevu maintenant l'avenir qui lui était réservé et commençait à se rendre compte de la position qu'il pouvait conquérir ici par sa patience et son travail. Il était difficile, d'ailleurs, de le ramener à Salzbourg, et au service de l'archevêque, pour lequel il éprouvait une aversion que le passé n'expliquait que trop et que l'avenir allait se charger de justifier complètement.

Une circonstance, pourtant, semblait provoquer son retour. Adlgasser, l'organiste du dôme de la chapelle, était tombé frappé d'un coup de sang sur le clavier même de son instrument. Sa place était vacante, et l'archevêque, pressé par tout son entourage, avait tourné les yeux du côté de son ancien maître de concerts. Il s'était même

décidé à faire, à ce sujet, des ouvertures à Léopold Mozart, qui les avait transmises, non sans hésiter, à son fils. Wolfgang faisait la sourde oreille.

Entre temps une nouvelle vacance n'avait pas tardé à se produire : Lolli, le maître de chapelle, venait de mourir à son tour, et l'archevêque, circonvenu cette fois par toute sa cour, avait renouvelé ses offres, insinuant en même temps qu'il réservait à Léopold Mozart la succession du vieux maître italien : c'était la perspective d'un traitement de 1,000 florins, qui, s'ajoutant au 500 florins réservés à Wolfgang, promettait à la famille une aisance dont elle n'avait pas encore goûté les douceurs.

Ces espérances donnèrent à Léopold Mozart la force de ressaisir son autorité paternelle. Cette fois, il parla d'un ton auquel son fils ne savait pas résister. Mais, en même temps qu'il formulait nettement sa volonté, il eut l'habileté de faire vibrer une corde, dont Wolfgang aimait la mélodieuse résonnance : il insinuait que l'archevêque avait besoin d'une première chanteuse, et il promettait d'employer tout son crédit pour faire engager Mlle Weber, dont tout le monde, disait-il, lui vantait les progrès et les talents.

C'était frapper juste et à l'endroit sensible. Cette considération toute-puissante, en effet, fit pencher la balance en faveur des combinaisons paternelles, et malgré sa répugnance à rentrer au service de l'archevêque, l'amoureux Mozart écrivit à son père qu'il était prêt à quitter Paris.

Son départ ne s'effectua pourtant pas sans quelque déchirement. Il sentait qu'il commettait une faute, et l'insistance de Grimm, qui avait hâte de se débarrasser,

le blessa profondément. Le 26 septembre 1778, le philosophe le conduisit lui-même à la diligence et paya sa place jusqu'à Strasbourg, où le jeune voyageur, — Grimm l'assurait, — devait arriver après cinq jours de voyage. C'était prêter trop libéralement à la patache des mérites qu'elle était loin de justifier, car, en réalité, elle mettait douze jours à faire le trajet. Après huit jours de secousses, de cahots et de nuits sans sommeil, Mozart n'y tint plus. Il dut s'arrêter à Nancy où il attendit assez longtemps l'occasion de continuer sa route, et ne parvint à Strasbourg que trois semaines, environ, après son départ de Paris.

De là il jeta sur la capitale un dernier regard attristé. « En quittant si précipitamment Paris, écrivait-il à son père, je suis persuadé que j'ai commis la plus grande folie du monde. L'amour que je vous porte a seul pu m'y décider, et m'a fait résister aux conseils de tous mes amis qui voulaient me retenir. Ils sont convaincus que si vous aviez mieux connu ma situation et si vous aviez été tenu au courant par un correspondant sincère et dévoué, au lieu d'être stimulé par les avis intéressés d'un homme perfide et faux, vous ne m'auriez pas écrit sur un ton auquel, vous le savez très bien, mon cœur n'a pas appris à résister. Avec un peu de patience, j'aurais certainement conquis en France une réputation glorieuse et je me serais créé de sérieuses ressources. Mais il faut en prendre son parti, la chose est maintenant sans remède. »

En même temps qu'il faisait ce triste retour sur lui-même, il recevait une nouvelle bien imprévue. Charles-Théodore, qui venait de succéder à l'électeur de Bavière, avait transporté toute sa cour de Mannheim à Munich, et venait d'attacher Aloyse Weber à son théâtre avec

des appointements de 1,000 florins. Si la joie de l'ami fut grande en apprenant ce joyeux triomphe sur la misère, la déconvenue de l'amant fut en revanche bien cruelle.

Cet engagement imprévu venait donner la volée à ses plus chères illusions, celles qui lui avaient rendu la soumission aux ordres paternels moins amère; car de décider maintenant l'archevêque à lutter de munificence avec Charles-Théodore pour enlever Aloyse Weber à la capitale bavaroise, il n'y fallait même pas songer.

Quoique le bel oiseau chanteur se fût envolé de la cage et que Mannheim fût découronné au profit de Munich, Mozart aimait tant cette jolie ville, où il avait soupiré son premier amour, qu'au grand déplaisir de son père, il se résolut à un détour considérable pour y faire un pieux pèlerinage. Tout ce qui tenait à la chapelle avait émigré à la suite de Charles-Théodore, mais il y trouva encore un grand nombre de bons amis qui se flattaient toujours que l'électeur reviendrait à sa première résidence et ne pourrait supporter longtemps « la grossièreté de messieurs les Bavarois. » La compagnie chantante ayant pris la clef des champs, une troupe de drame était venue s'installer à sa place, sous la direction du baron Dalberg, qui s'efforçait d'y acclimater un nouveau genre : le mélodrame lyrique [1].

Cette invention assez récente, dont J.-J. Rousseau

1. Je suis forcé d'employer ce pléonasme barbare afin de restituer à ce mot son acception étymologique : μέλος et δρᾶμα, musique et action, pour le distinguer de la tragédie bourgeoise et populaire, avec ou sans musique, à laquelle il s'applique chez nous de préférence.

était le véritable créateur, et dont cet illustre écrivain avait fait l'essai dans son *Pygmalion*, était alors cultivée en Allemagne avec une certaine prédilection [1]. Georges Benda venait de la consacrer par le succès retentissant de son *Ariane abandonnée*. La nouveauté plut à Mozart, qui commença, sans se faire prier, la composition d'une *Sémiramis*. Mais les pressantes instances de son père, qui s'inquiétait de sa longue absence et craignait de voir l'archevêque de Salzbourg revenir sur les concessions faites, l'obligea de laisser ce travail inachevé !

Il se résigna donc à dire adieu à Mannheim et partit pour Munich, où il se flattait de faire provision de bonheur pour les jours d'ennui, et où il espérait encore, malgré tout, pouvoir se fixer, grâce à l'influence de Cannabich et de Raaff. Il eût été doublement enchanté, écrivait-il, « de faire ce pied de nez à monseigneur l'archevêque ».

Mais s'il rapportait à celle qu'il aimait un cœur fidèle et passionné, comme aux heures sacrées de leurs premiers serments, celui d'Aloyse Weber avait depuis longtemps brisé ses chaînes et repris sa liberté.

Léopold Mozart, qui avait, à l'endroit de l'humanité, une assez forte dose de scepticisme, avait prédit à son fils, en apprenant le changement de fortune de la famille du copiste de Mannheim, un accueil moins em-

1. Il est curieux de rencontrer encore ici Rousseau, dont le mérite musical a été si souvent et si passionnément contesté. A notre avis, ce grand écrivain n'est pas seulement le créateur du mélodrame, il est encore le Christophe Colomb de l'opéra-comique français, dont *le Devin du village*, malgré son dialogue en récitatifs, offre le premier modèle.

pressé que celui qu'il en recevait aux jours de pauvreté et de misère. Il s'était trompé pour ce qui regardait le chef de la maison, car le brave Weber retrouva Wolfgang avec toutes les démonstrations d'une joie sincère et profonde. En revanche il avait eu cruellement raison, en ce qui touchait Aloyse.

La belle ingrate fit au pauvre garçon une réception glaciale. A peine daigna-t-elle le reconnaître, et son premier coup d'œil lui fit comprendre qu'il n'avait plus rien à espérer. Touché en pleine poitrine, mais trop fier pour se plaindre et pleurer, Mozart se dirigea lentement vers le vieux clavecin, dont il avait tant de fois évoqué l'âme, et se mit à chanter d'une voix étranglée mais ferme, les premières mesures de la chanson populaire :

Je quitte, sans regret,
Fille qui me dédaigne.

Ce furent ses adieux à ce rêve idéal, amoureusement caressé, à ces beaux jours d'autrefois qu'il venait de revivre à Mannheim, à ces chastes illusions que le regard d'Aloyse venait de faire envoler pour jamais.

XVI

Rentrée au service de l'archevêque. — *Le Roi Thamos.* — Un opéra pour Schikaneder. — Une *scrittura* pour Munich.

Vers le milieu de janvier 1779, après une absence de seize mois, Mozart rentrait à Salzbourg, la bourse vide

et le cœur en deuil. Ce long voyage n'avait pas été sans profit; il avait à la fois mûri l'homme et l'artiste. La perte cruelle qu'il avait faite à Paris, ses illusions envolées et ses espérances déçues, avaient trempé l'âme de Mozart et rafermi son caractère.

Nous l'avons vu, dans une des crises les plus pénibles de la vie et devant l'évanouissement de son amour, il s'était conduit en homme. Certes, cette victoire sur lui-même avait dû lui coûter, car sa passion pour Mlle Weber était vive et profonde, et son cœur saigna longtemps du coup qu'on lui avait porté. On peut dire qu'il la quitta résolu mais non consolé; deux ans plus tard, alors que l'infidèle Aloyse était devenue la femme du comédien Lange, il écrivait encore ceci, à son père, à son confident : « Je vois à présent que je n'étais qu'un sot, mais comment ne pas l'être lorsqu'on est épris à ce point ? Je l'aimais tant, hélas ! et, je le sens, aujourd'hui même elle ne m'est pas indifférente. Il est heureux que la folle jalousie de son mari l'écarte de toute société, et qu'ainsi je n'aie que de rares occasions de la voir. »

Cependant l'affection de son père et la tendresse de sa sœur devaient adoucir pour lui les premières amertumes du retour. Le visage souriant et la bonne humeur de la petite cousine d'Augsbourg étaient aussi venus jeter un rayon de soleil dans l'ombre de sa solitude. Enfin le travail, ce grand consolateur, vint encore cette fois réconforter son esprit et secouer la torpeur qui menaçait de l'envahir.

Plusieurs compositions instrumentales et religieuses datent de cette époque, entre autres deux messes solennelles, dont la première, connue, l'on ne sait pourquoi, sous le nom de *messe du couronnement,* est une de ses productions les plus répandues. Mais c'était toujour

vers le théâtre que l'entraînaient son goût et son génie, et bien que Salzbourg ne lui offrît à cet égard que des ressources fort insuffisantes, il était si désireux d'écrire pour la scène, qu'il eût plutôt composé des opéras pour un théâtre de marionnettes, comme l'auteur des *Saisons* et de la *Création*, que de brider sa fantaisie et d'imposer silence à sa verve.

Ce fut d'abord pour une troupe de comédiens ambuants, dirigée par un nommé Bœhms, qu'il écrivit un chef-d'œuvre : les entr'actes et les chœurs du *Roi Thamos*, sorte de tragédie égyptienne de Gebler, aujourd'hui tombée dans un oubli profond et légitime. Cette lourde et pesante machine a, malheureusement, enfoui sous ses ruines la partition de Mozart. Il serait digne de la *Société des Concerts* de détacher cette œuvre jeune et vivante du cadavre qui l'étreint et de la débarrasser des débris qui l'étouffent [1].

La troupe de Bœhms fut remplacée, en 1780, par une autre compagnie nomade, sous la direction de Schikadener, celui-là même à qui nous devons *la Flûte enchantée*. Né à Ratisbonne, en 1751, et le plus jeune d'une nichée de douze enfants, Schikademer avait été jeté sur le pavé dès l'âge de huit ans. Il avait parcouru la haute et la basse Autriche, râclant à tour de bras d'un petit violon et chantant à s'égosiller des chansons populaires, qu'il apprenait chemin faisant, ou dont il improvisait, à l'occasion, les paroles et la musique. A ce singulier métier, il s'était frotté d'une teinte de littérature et avait gagné une jolie voix de baryton qui l'avait fait recevoir

1. La partition d'orchestre de cette œuvre remarquable est publiée chez Breitkopf et Hærtel, à Leipzig. La maison Peters en a donné une réduction, à bon marché, pour chant et piano.

d'emblée dans une troupe de comédiens. Très habile, du reste, doué d'une intelligence vive et de beaucoup d'entregent, il n'avait pas tardé à prendre sur ses camarades l'ascendant que lui assurait son esprit et à devenir leur chef.

Ce fut lui qui détermina Mozart à écrire, à son profit, un petit opéra dont le titre s'est égaré et dont on a perdu le poème, dû à la plume de l'honnête Schachtner, l'ami de cœur de Léopold Mozart. Autant qu'on peut en deviner l'intrigue par les paroles placées sous la musique, cet ouvrage en deux actes avait de grandes analogies avec *l'Enlèvement au sérail*, et c'est probablement pour cette raison que Mozart renonça plus tard à le faire représenter. Cette ressemblance est fâcheuse ; la musique du second acte n'est pas à l'abri de la critique, mais celle du premier est, en revanche, d'une perfection toute mozartienne. L'ouvrage est, du reste, fort curieux à étudier. Si l'inépuisable fécondité du maître le dispensait de faire des emprunts à ses anciens ouvrages, même à ceux qu'il avait définitivement condamnés à l'obscurité, il n'en pas moins vrai que c'est là qu'on trouve souvent le prototype de formes ou d'idées destinées à faire plus tard une brillante fortune. C'est ainsi qu'on rencontre, dans cette partition ignorée, un modèle frappant du charmant duettino chanté dans *la Flûte enchantée* par Pamina et Papageno.

Un autre intérêt encore s'attache à cet ouvrage : Mozart y a mis en pratique les idées qu'il avait conçues, lors de son passage à Mannheim, sur le rôle que pouvait jouer le mélodrame dans l'opéra moderne. « A mon avis, écrivait-il alors, on pourrait remplacer la plupart des récitatifs par une déclamation parlée, soutenue par

l'orchestre, et n'employer le récit proprement dit que lorsque les paroles commandent une expression vraiment musicale. » C'est, on le voit, un compromis entre l'opéra-comique français et le drame lyrique italien, dont l'ouvrage qui nous occupe a seul gardé quelques traces [1].

Telle qu'elle est, et malgré quelques taches, cette composition est digne de la plume qui a écrit *l'Enlèvement au sérail* et *la Flûte enchantée*. Nul doute que le public n'eût ratifié ce jugement si l'œuvre fût venue jusqu'à lui, et si la commande d'un autre opéra ne l'eût fait reléguer dans les cartons.

Mozart, nous l'avons dit, avait laissé à Munich des amis dévoués et de chauds partisans. L'électeur lui-même, en dépit de ses hésitations à lui donner la place dont son mérite le rendait digne, savait apprécier le maître et lui gardait une grande sympathie. Il était donc naturel qu'on jetât les yeux sur Mozart lorsqu'il fut question, dans la capitale bavaroise, de monter un ouvrage nouveau pour la saison du carnaval de 1781.

Pour faciliter le travail du compositeur, on commanda le livret à l'abbé Varesco, chapelain de la cour de Salzbourg. C'était un de ces prêtres italiens, comme il y en avait alors auprès de tous les princes ecclésiastiques, chargés d'entretenir la correspondance avec Rome et de fournir les théâtres épiscopaux de compliments rimés et de pièces de circonstance.

1. Il ne renferme guère que deux mélodrames, le reste de la partition comprend : dix airs, une chanson avec refrain en chœur, un duo, un trio et un quatuor, d'une merveilleuse disposition vocale et d'une admirable variété d'expression. Pas d'ouverture ni de finale.

Le sujet auquel s'arrêtèrent les deux collaborateurs est l'histoire d'Idoménée, roi de Crète, qui, revenant de la guerre de Troie, et surpris par la tempête, fait à Neptune l'imprudente promesse de lui sacrifier, s'il est sauvé, la première personne qu'il rencontrera sur le rivage. A peine Idoménée a-t-il débarque qu'il voit avec épouvante son fils qui vient se jeter dans ses bras.

Cette fable, dont l'analogie avec l'histoire de Jephté est frappante, avait été plusieurs fois traitée sur la scène française. Crébillon, le premier, je crois, en avait fait en 1705 une tragédie qui, selon l'expression pittoresque de Boileau, semblait écrite par un Racine en état d'ivresse. Lemierre avait repris le même sujet, en 1764 pour la Comédie française[1].

Enfin Danchet avait donné à l'Opéra, en 1712, un *Idoménée* mis en musique par Campra. C'est ce dernier ouvrage que Varesco, traduisit en italien, tout en modifiant quelques détails et en substituant au dénouement français une solution moins sombre et moins tragique.

Le choix de cette pièce est caractéristique et nous laisse pénétrer dans la pensée du maître, qui, sans aucun doute, songeait alors à résumer dans son œuvre les tendances opposées de l'opéra français et de l'opéra italien.

Indépendamment de l'influence de Gluck, qui se révèle dans les détails de la déclamation lyrique, la phy-

1. Par une erreur assez plaisante, l'*Idoménée* de Lemierre avait été affiché le premier jour avec un immense Y grec. Mandé à la barre de la Comédie, l'imprimeur s'excusa en rejetant la responsabilité de ce *lapsus* sur le semainier du théâtre. — « Cela est impossible, monsieur, répliqua Mlle Clairon avec beaucoup de dignité, il n'y a pas un comédien parmi nous qui ne sache *orthographier*. — Pardonnez-moi, mademoiselle, répartit l'accusé, mais il faut dire : *orthographier*. »

sionomie extérieure des deux genres se réflète dans *Idoménée* avec une netteté singulière. L'emploi des sopranistes artificiels, le peu d'importance accordé à la voix de basse, et la coupe de certains morceaux atteste encore la fidélité aux traditions de l'*opera seria;* la pompe du spectacle, les marches et les ballets, l'intervention active et fréquente des chœurs, trahissent au contraire l'influence de la poétique française.

Mais si la main de Mozart avait l'énergie nécessaire pour réunir en un faisceau unique tant d'éléments divers et disparates, celle de Varesco était trop faible et trop débile pour un si puissant effort. Aussi le compositeur d'*Idoménée*, tout en donnant dans ce nouvel ouvrage la mesure de son génie, n'a-t-il pas réussi, croyons-nous, à frapper le but qu'il visait et à trancher définitivement la querelle de ces deux frères ennemis, qu'il rêvait de réconcilier.

Le livret de Varesco se trouvant achevé et la partition déjà prête en grande partie, Mozart partit pour Munich, où il arriva le 8 novembre 1780. Malgré sa répugnance à laisser échapper ses serviteurs, le prélat son maître, lui avait donné la clef des champs. Il avait été stipulé expressément, lors du réengagement de Mozart à la cour de Salzbourg, qu'on lui donnerait un congé, tous les deux ans, pour lui permettre de monter les ouvrages qu'il serait appeler à composer. Les rapports de l'archevêque Jérôme avec la cour de Munich étaient, d'ailleurs, trop intimes pour qu'il osât refuser son assentiment aux désirs de Charles-Théodore. Mozart s'en alla, heureux et satisfait de déposer le collier de la servitude.

Mais il est indispensable de nous arrêter sur quelques détails importants et d'étudier *Idoménée* de plus près.

XVII

Idomeneo, re di Creta.

En arrivant à Munich, le maître fut reçu à bras ouverts par tous ses anciens amis de Mannheim, qui avaient suivi leur souverain dans la capitale bavaroise ; il y avait vraiment un grand courant de sympathie entre eux et lui, et comme Mozart le disait lui-même : « Si j'ai beaucoup d'affection pour ceux de Mannheim, en retour ceux de Mannheim m'adorent. »

Il fut heureux comme un enfant de retrouver ses camarades de Paris : Ramm et Wendling et l'hospitalière famille des Cannabich : le père, un homme excellent et dévoué, M^me^ Cannabich, qui avait pour notre héros une affection toute maternelle, et M^lle^ Rose, son ancienne élève, maintenant une grande jeune fille de seize ans, dont la froide beauté ne fit jamais beaucoup d'impression sur son cœur si prompt à s'enflammer.

Celle qui aurait pu le troubler encore, Aloyse Weber, était partie avec ses parents pour Vienne, où elle avait été engagée, avec le titre de deuxième chanteuse, à l'Opéra-Impérial. Son image le poursuivit plus d'une fois sans doute ; toutefois, si son cœur souffrait encore de ces souvenirs, il eut la force de le dompter et d'étouffer ses plaintes, car il n'en parle qu'une seule fois dans les lettres adressées à son père.

Au surplus il n'y avait pas de temps à perdre. Il fallait achever l'*Idomeneo*, orchestrer toute la partition, veiller

à la copie et commencer immédiatement les études. Pour se consacrer entièrement à sa tâche, Mozart alla s'enfermer dans un hôtel de la *Burggasse* et se mit résolument au travail. En souvenir de son séjour dans cette maison désormais historique, la commune de Munich y a fixé une plaque, rappelant la visite dont elle fut honorée.

Le compositeur pouvait se reposer avec une entière confiance sur son orchestre ; les symphonistes de Charles-Théodore, nous l'avons dit, ne redoutaient aucune rivalité, mais la troupe chantante ne laissait pas de lui donner quelques inquiétudes.

Les rôles des femmes étaient entre les mains des deux sœurs Dorothée et Élisabeth Wendling, dont nous avons déjà fait la connaissance. Le rôle secondaire d'Arbace, le confident du roi, était tenu par la basse Panzacchi et celui du grand prêtre de Neptune, moins important encore, par Valesi.

Les deux rôles principaux, ceux d'Idoménée et d'Idamante, son fils, avaient été attribués à Raaff et au sopraniste dal Prato. C'était de ce côté surtout que péchait la distribution de l'ouvrage. Raaff, il est vrai, jouissait d'une réputation européenne, il avait eu jadis une voix de ténor d'un éclat et d'un timbre exceptionnels ; mais si l'on s'accordait à le proclamer un virtuose émérite, il fallait bien convenir que c'était un acteur détestable [1].

Pour un rôle tout d'action, plein de mouvement scénique et d'élans dramatiques, cette lacune dans son talent était déjà bien fâcheuse. Malheureusement ce

1. « Un tedesco nominato Raaff, dit Metastase, eccelentissimo cantore, ma freddissimo rappresantante. »

n'était pas tout : Raaff avait alors soixante-sept ans, et il est à peine besoin de le dire, il n'avait conservé de son bel organe d'autrefois que de rares débris dont tout son talent et son expérience vocale ne parvenaient pas à déguiser la faiblesse et le timbre sénile.

Si Raaff était trop mûr, dal Prato ne l'était pas assez. Ce jeune sopraniste était d'une nullité musicale absolue. « La voix serait passable, écrivait Mozart, s'il ne s'obstinait pas à la chercher au fond de sa gorge ; quant à de la méthode, il n'en a pas pour un kreutzer. » Il en avait en effet si peu qu'il perdait parfois le souffle au milieu d'un morceau, et s'arrêtait net comme un cheval ombrageux. « Quelle pitié, s'écriait le pauvre maître, le misérable ne sait positivement rien ; je suis obligé de lui seriner son rôle, de la première note à la dernière ; les enfants de chœur qui se présentent pour être admis dans la chapelle de l'électeur, sont plus forts que lui. »

Malgré ces craintes et ces ennuis, le compositeur ne perdait pas confiance. Il ne boudait pas non plus au travail, se montrait infatigable, retouchait et remaniait son œuvre, dont il était toujours le premier à découvrir les faiblesses, et ne se lassait pas de demander des changements à Varesco, qui, de son côté, défendait ses hémistiches pied à pied. Ce n'était pas seulement la vanité qui rendait le poète intraitable, mais l'intérêt : il savait que tout ce travail supplémentaire ne lui vaudrait pas un thaler de plus que la gratification stipulée d'avance à son profit. C'était pour le pauvre compositeur une rude lutte à soutenir ; Varesco ne cédait qu'à son corps défendant, il ne se décidait à envoyer ses modifications qu'au dernier moment et sur les menaces de Raaff de substituer, à ses rimes, des vers que le malin

chanteur savait découvrir avec beaucoup d'à-propos dans les œuvres de Métastase.

Quant à Léopold Mozart, il suivait de Salzbourg le travail de son fils avec un intérêt bien naturel, et ne se lassait pas de lui prodiguer ses conseils. « N'écris pas exclusivement en vue des connaisseurs, lui disait-il; tu sais qu'ils sont peu nombreux, et si tu veux avoir du succès, il importe de ne pas dédaigner le goût populaire, et de faire quelques sacrifices à la tribu des longues oreilles. » A quoi Wolfgang répondait judicieusement qu'il entendait que sa musique fût à la portée de tout le monde, mais qu'il se passerait pourtant, sans regret, des suffrages des ignorants et des ânes.

Sur ces entrefaites, on commença les répétitions d'orchestre, et le premier acte fut accueilli avec un enthousiasme dont l'écho se propagea jusqu'à Salzbourg. Le succès fut tellement vif qu'on en conçut quelques craintes pour le reste de l'ouvrage. C'est une vieille habitude d'assommer les derniers venus avec leurs prédécesseurs et de tuer les ouvrages nouvellement éclos avec ceux qui sont en possession de la faveur publique. Heureusement, le deuxième acte répété quelques jours plus tard, vint aussitôt rassurer les trembleurs.

L'électeur, qui suivait les études avec un intérêt de bon augure, déclara hautement que l'œuvre était magnifique. « Je n'aurais jamais cru, s'écriait-il avec une nuance de naïveté, que des idées si grandioses pussent tenir dans une aussi petite tête. »

Enfin le troisième acte, de l'avis unanime, fut déclaré supérieur aux deux autres, et les répétitions générales commencèrent sous les meilleurs auspices. Pendant ce temps, le maître écrivait d'une plume alerte la musique du ballet dont on s'était décidé à lui confier

la composition, et les amis de Salzbourg, désireux d'assister au triomphe de leur compatriote, emballaient gaiement leurs habits de gala, et retenaient d'avance leur place dans la diligence de Munich.

A la tête de la petite caravane se trouvaient naturellement le père et la sœur du compositeur. La pauvre Marianne avait grand besoin de distractions. A la suite d'un chagrin de cœur, sa santé s'était gravement altérée, et il était à redouter que sa maladie ne dégénérât en affection de poitrine. Wolfgang aussi souffrait depuis quelque temps d'un catarrhe opiniâtre, et son père n'était pas sans inquiétudes à ce sujet. Quant à Léopold Mozart, il se portait à merveille, mais pour assister à une solennité qui le touchait de si près, il s'était vu forcé de recourir à une véritable ruse d'écolier. L'archevêque, il le savait d'avance, aurait accueilli toute sollicitation par un refus sec et péremptoire. En conséquence cet homme grave et sévère, qui venait d'entrer dans sa soixante-deuxième année, s'était résolu à faire l'école buissonnière ; il avait patiemment attendu le départ du prélat qui se rendait à Vienne avec une partie de sa cour, et dès qu'il se vit libre, il décampa sans tambour ni trompette.

Il arriva tout juste à temps pour voir la répétition générale, et le surlendemain, 29 janvier 1781, il eut le bonheur d'assister à la première représentation d'*Idomeneo re di Creta*.

La correspondance de Mozart nous faisant ici naturellement défaut, puisque toute la famille était à Munich, nous n'avons pas de détails sur cette soirée mémorable. Les journaux du temps ne peuvent malheureusement suppléer à cette lacune, car ils ne s'occupaient guère de renseigner leurs lecteurs sur les

questions musicales. Au surplus, voici tout ce que dit la gazette locale de cet événement qui valait bien pourtant quelques lignes de compte rendu : « Le 29 du mois de janvier a eu lieu, dans la nouvelle salle de théâtre, la première représentation d'*Idomeneo*. Le livret, la musique et la traduction allemande sont dus à la plume de trois habitants de Salzbourg [1]. Les décors, parmi lesquels on remarque la vue du port de mer et le temple de Neptune, sont des chefs-d'œuvre du célèbre architecte du théâtre, M. le conseiller de la cour, Laurent Quaglio. Ils ont excité l'admiration universelle. »

Comme on le voit, pas un mot de la musique.

Malgré ce laconisme, il est à peu près certain que la partition d'*Idomeno* obtint toute la faveur que les répétitions permettaient de présager. Du reste, ce ne fut pas d'un œil indifférent que Mozart vit tomber son œuvre dans l'oubli, et plus tard, lorsqu'il se fut définitivement fixé à Vienne, il eut un instant l'idée de la ressusciter. Il avait résolu de la remettre sur le métier et de la refondre en partie ; avant tout, il voulait faire passer le rôle d'Idamante de la voix de soprano à celle du ténor, et celui d'Idoménée du ténor au baryton. Malheureusement ce projet n'eut pas de suite, et le remaniement du texte primitif se borna simplement à quelques retouches sans importance, au profit d'une compagnie d'amateurs, qui avait entrepris de monter l'ouvrage dans les salons du prince Auersperg, à Vienne.

Telle qu'elle est, malgré des pages superbes et

1. C'était Schachtner qui avait été chargé de la version allemande, écrite tout simplement pour permettre aux spectateurs, qui n'entendaient pas l'italien, de suivre la marche de l'intrigue.

des beautés de premier ordre, il est douteux que la partition obtînt aujourd'hui un accueil digne du grand nom de Mozart. Pour l'accommoder à notre goût moderne, il faudrait qu'une main respectueuse autant qu'habile se chargeât d'y pratiquer certaines coupures et d'y ajouter quelques morceaux empruntés aux œuvres que le maître a composées vers la même époque et dans le même style. Ce serait une belle occasion pour nos puristes de crier au sacrilège et à la profanation.

Le manuscrit d'*Idomeneo* a été vendu par la veuve de Mozart à l'éditeur André, d'Offenbach; il est actuellement à la bibliothèque de Berlin. La partition d'orchestre a été gravée chez Simrock, à Bonn, et à Paris chez Frey. Le ballet, comprenant une chaconne, un pas seul, un passe-pied, une gavotte et une passecaille, est encore inédit [1].

Après le succès de son œuvre, Mozart put se donner quelques jours de vacances et prendre sa part des folies du carnaval. Le départ de l'archevêque prolongeait son congé au delà de ses espérances. Il profita de sa liberté, en écrivant un quatuor, en l'honneur de son ami Ramm, pour hautbois, violon, alto et violoncelle, et un bel air de concert pour la comtesse Baumgarten, qui avait grande influence sur l'esprit de l'Électeur et savait en user au profit de son protégé.

C'est au milieu de ses occupations qu'il reçut l'ordre de se rendre à Vienne et d'y rejoindre son souverain. L'archevêque, nous l'avons dit, avait emmené une grande partie de sa maison et notamment ses meilleurs

1. Outre l'ouverture et le ballet, la partition d'*Idomeneo* comprend seize airs, un duo dont il existe deux versions différentes, un trio, un quatuor, trois marches et six chœurs.

musiciens ; il n'était pas exempt d'une certaine vanité et voulait briller à la cour de l'empereur ; or le talent de son *Concertmeister* se produisait en ce moment avec trop d'éclat pour que le prélat ne fût pas tenté de s'en faire honneur.

Mozart partit donc de Munich, le 12 mars, se rendant directement à Vienne, où il arriva le 16 au matin. Il ne se doutait pas qu'il touchait à l'heure de la délivrance, et qu'il allait secouer bientôt le joug qui pesait si lourdement sur ses épaules.

XVIII

Mozart à Vienne. — Une rancune épiscopale. « Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévôts ? » — Mozart donne sa démission. — Un traitement indigne.

L'archevêque de Salzbourg était allé se loger au cœur de la ville près de la cathédrale de Saint-Étienne, dans une rue portant un nom prédestiné pour un musicien, *rue des Chanteurs* [1]. Tandis qu'une partie de ses gens était dispersée dans les maisons environnantes, il avait fait réserver à Mozart une chambre dans celle qu'il habitait. Notre compositeur fut tout d'abord surpris et flatté de cette préférence : « Quel honneur, s'écria-t-il ; *che distinzione !* » Il n'avait pas vu le piège sous l'appât ; il n'avait pas deviné que le prince voulait l'avoir sous la main pour lui faire sentir toute son autorité et l'hu-

1. Singerstrasse, n° 7.

milier à son aise : « C'est pour mieux vous croquer, mon enfant !

Et en effet, le prélat était de fort mauvaise humeur. L'empereur philosophe Joseph II n'aimait pas les prêtres; il l'avait reçu froidement et l'avait cruellement blessé en négligeant de l'inviter à sa résidence de Lauenbourg. Les courtisans avaient naturellement suivi l'exemple du maître. D'ailleurs le caractère impérieux du souverain de Salzbourg n'était guère fait pour lui gagner des sympathies, et la noblesse de Vienne s'écartait d'autant plus volontiers de lui que sa raideur provinciale et sa morgue nobiliaire détonnaient singulièrement dans cette cour aimable et polie.

Tout ceci amassait un orage, et Mozart était désigné d'avance pour en être la victime. Nous l'avons déjà dit, l'archevêque avait pour ce grand homme une antipathie profonde, il ne lui pardonnait pas de l'avoir quitté si brusquement et ne l'avait repris à son service que sous la pression de son entourage. Il avait contre lui d'autres griefs encore. Bien que d'une modestie peu commune, Mozart avait le respect de son art et la fierté légitime du génie. Il joignait à cela le sentiment de la dignité personnelle, sentiment développé et grandi par son séjour à Paris et son contact avec ces esprits émancipés, où fermentait déjà le levain de la Révolution.

Or l'emploi qu'il occupait à la cour de Salzbourg le condamnait à une dépendance humiliante et le plaçait, selon les idées du temps, dans la position d'un serviteur vis-à-vis de son maître. En pareil cas, l'honneur du souverain est d'alléger la chaîne, une âme vulgaire seule peut se plaire à en faire sentir le poids. L'archevêque n'avait garde d'y manquer. A Salzbourg, où Mozart de-

meurait dans la maison paternelle et ne se montrait guère à la cour que pour s'acquitter des devoirs de sa charge, les occasions de lui rappeler l'humilité de sa condition étaient peu fréquentes; ici, c'était chose plus facile. Dès le premier jour, l'orgueilleux et vindicatif prélat voulut lui donner la mesure de son mépris. Tandis que son secrétaire et son archiviste prenaient leurs repas dans une chambre particulière sous la présidence du comte d'Arco, fils du grand chambellan, le pauvre compositeur avait été relégué sans façon dans la cuisine au couvert des domestiques.

« A onze heures et demie, écrivait-il, nous nous mettons à table. Autour de la nappe prennent place : les deux valets de chambre, le contrôleur, le pâtissier, les deux cuisiniers de Sa Grandeur et ma Petitesse. *Nota bene.* — Ces deux valets de chambre ont les places d'honneur; moi, j'ai l'avantage de venir avant les gâte-sauces.»

Cette première attaque n'eut pas le succès espéré; Mozart avait peut-être quelque orgueil, mais il était sans vanité. Il souffrait du commerce vulgaire auquel on le condamnait, et les plaisanteries grossières qui défrayaient la conversation du dîner lui paraissaient insupportables, mais il souffrait sans se plaindre.

Une autre tentative n'eut guère plus de succès. Le prince Galitzin, ambassadeur de Russie, avait manifesté le désir d'entendre Mozart. L'archevêque, qui traînait partout son maître de concert à sa suite, et l'amenait chez son père le prince Colloredo, chez son beau-frère le comte Palfy, le donnant volontiers en spectacle, l'amena encore cette fois avec lui. Seulement, pour mieux marquer la distance qui le séparait d'un croquant de cette espèce, il avait donné l'ordre à l'un de ses domestiques de l'introduire par la porte de service et de le

conduire à l'orchestre. Mozart esquiva cette nouvelle humiliation. Il passa fièrement devant la valetaille stupéfaite, marcha vers l'amphitryon, se présenta lui-même avec beaucoup d'aisance, et s'en alla de là prendre le poste que son devoir lui assignait.

Cette fois encore le coup était manqué.

Cependant Vienne était en fête; le deuil prolongé auquel la mort de Marie-Thérèse avait condamné les salons venait d'expirer et donnait un attrait de plus aux plaisirs si longtemps défendus. Ce n'était partout que réceptions, soirées et concerts. Mozart, qui brûlait de se faire entendre et dont l'idée fixe était de jouer devant l'empereur, se voyait forcé de décliner les invitations qui lui venaient de tous côtés. Il pleurait de rage, en pensant qu'il devrait bientôt quitter Vienne, sans bénéfices pour sa réputation et son avenir. L'archevêque enrichissait sous cape. Il se présenta pourtant une circonstance où l'on réussit à lui forcer la main. Les organisateurs d'un concert, donné au bénéfice des veuves et orphelins des musiciens avaient demandé le concours de Mozart. Il accepta de grand cœur, mais renvoya les solliciteurs à son prince; l'autorisation ne lui paraissait pas douteuse, puisqu'il s'agissait d'une bonne œuvre, et que lui-même ne devait en retirer aucun profit. Il s'était trompé, le despotique prélat refusa net; mais alors ce fut un tel soulèvement qu'il n'osa maintenir sa décision. Plein de dépit et de rage, il envoya son consentement, mais en enregistrant cette nouvelle défaite au compte du malheureux compositeur, et résolu à lui en faire payer les frais.

Cependant les jours s'écoulaient, et l'on commençait à songer aux préparatifs du départ. Tous les gens du prince avaient reçu l'ordre de se tenir prêts, et, deux ou

trois fois déjà, l'on avait donné de fausses alertes. Il était écrit pourtant que Mozart ne devait plus retourner à Salzbourg. Une dernière morsure de la scie devait rompre tout à coup son lien d'esclavage, qui ne tenait plus que par une fibre légère.

L'archevêque, ne sachant plus qu'inventer, avait imaginé qu un musicien n'était, après tout, qu'un simple valet, tenu par suite au même service. Il lui avait donc intimé l'ordre de se présenter tous les matins dans son antichambre et de s'y tenir à sa disposition. A cette outrageante proposition, Mozart avait fait la sourde oreille. Il se présentait avec empressement chaque fois qu'on le faisait appeler; mais il était résolu à ne pas se laisser ravaler au rang des laquais.

Si respectueuse qu'elle fût, sa résistance n'était pas faite pour désarmer le prélat; c'était lui donner plutôt une raison d'insister. Il renouvela son ordre d'un ton plus pressant et plus sévère. Mozart s'obstinait. Il revint à la charge, menaçant de suspendre le traitement du serviteur rebelle. Inutiles efforts. Alors, ne se tenant plus de rage et de fureur, oubliant son caractère sacré et sa dignité souveraine, il se souilla par un torrent de grossièretés et d'injures, et vomit sur le pauvre homme de génie tout le vocabulaire poissard. Il le traita de « polisson, d'âne bâté, de crétin, de canaille », et lui montra la porte d'un regard irrité, jurant qu'il ne garderait pas un instant de plus un pareil drôle à son service. A ces mots, Mozart qui avait conservé tout son calme et son sang-froid, releva la tête et répondit avec fermeté que, «puisque Monseigneur était d'avis de lui rendre sa liberté, il s'estimait trop heureux de la reprendre ». Ayant ainsi parlé, il sortit fièrement et s'en fut, sur l'heure, écrire à son père la relation fidèle de ce qui venait de se passer.

La potion était amère et difficile à faire avaler. Il savait à quel point Léopold Mozart redoutait l'avenir et tenait au maigre traitement que son fils touchait à la cour de Salzbourg. Il s'efforça de montrer à son père qu'il n'avait aucune faute à se reprocher et lui fit comprendre que, malgré son aversion pour un servage humiliant, il s'était sincèrement résigné à en porter le joug par affection filiale; il insista, d'un autre côté, sur les ressources qu'un homme de talent pouvait trouver à Vienne.

La faveur publique lui était pleinement acquise : le succès qu'il avait obtenu au concert de bienfaisance était tel que tout le monde l'avait poussé à donner une séance à son bénéfice, et que les dames viennoises s'étaient engagées à lui garantir une recette de mille thalers. Les élèves qui sollicitaient son enseignement étaient également très nombreux, et malgré le prix élevé qu'il y avait fixé, six ducats pour douze leçons, il en avait déjà plusieurs. Enfin, comme argument décisif, et pour montrer clairement qu'il ne cherchait pas à payer son père par de belles paroles, il lui annonçait l'envoi prochain d'une trentaine de ducats.

Malheureusement Léopold Mozart n'était plus l'homme d'autrefois. La clairvoyance dont nous lui avons vu donner tant de preuves s'était troublée avec l'âge, et l'hypocondrie dont il souffrait depuis quelque temps avait amolli la fermeté de son caractère. La nouvelle inattendue de la démission de son fils l'affecta très vivement : il en perdit le peu de calme qui lui restait et s'imagina que tout était compromis, s'il ne réussissait à le faire rentrer dans la voie de l'obéissance.

Cette fois Wolfgang se révolta. Lui si prompt d'ordinaire à abdiquer son indépendance devant l'autorité

paternelle, il se refusa énergiquement à se laisser imposer une ligne de conduite qu'il regardait comme incompatible avec son honneur et ses véritables intérêts.

Quant à l'archevêque, irrité de se voir enlever son souffre-douleur, il désirait maintenant, par une contradiction familière à ces esprits violents, conserver le serviteur qu'il avait si brutalement congédié. Il avait donné l'ordre au comte d'Arco de refuser la démission écrite de son maître de concerts, sous le prétexte spécieux qu'un jeune homme de son âge, — notez qu'il avait vingt-six ans, — ne pouvait prendre une détermination si grave sans l'autorisation paternelle, et il se flattait que Léopold Mozart saurait amener son fils à faire amende honorable.

En ceci, cependant, il faisait erreur. Soutenu par son ressentiment légitime et par les conseils de tous ses amis, Mozart tenait ferme et persévérait à solliciter le congé officiel qu'on s'obstinait à ne pas lui accorder.

Pendant ce temps on semait adroitement les petites calomnies et l'on tourmentait le pauvre père, que la vieillesse rendait crédule, en lui faisant un effrayant tableau des déportements imaginaires de son fils. Oublieux de ses devoirs et de sa religion, disait-on, il se compromettait avec des femmes équivoques et mangeait sans vergogne de la viande les jours d'abstinence.

A ces accusations, Wolfgang répondait comme il pouvait. Faisant remonter tous ces méchants propos à leur véritable auteur, il ne craignait pas de dire ce qu'il pensait de ces mensonges dans la bouche d'un prélat. N'ayant plus rien à ménager, il s'exprimait avec une liberté qui faisait trembler Léopold Mozart ; le malheureux père savait très bien que les lettres de son fils

étaient ouvertes à la poste de Salzbourg, et que la petite police de l'archevêque en faisait son rapport quotidien.

1781 Tout à coup, le 12 juin 1781, il se produisit un mouvement inaccoutumé dans la maison de la rue des Chanteurs. Il était clair que l'heure du départ, si souvent annoncée, était cette fois bien proche. Mozart comprit qu'il fallait à tout prix régulariser sa situation et résolut de se rendre lui-même près de l'archevêque pour lui remettre la démission, qu'il avait dans sa poche depuis quatre semaines.

Il trouva dans l'antichambre le comte d'Arco, prévenu de sa démarche, qui l'attendait flanqué de tous ses laquais. S'il faut s'en rapporter à Mozart, cet homme avait reçu ses instructions d'avance et n'était dans tout ceci que l'instrument docile d'une volonté plus haute; dans tous les cas le serviteur était digne du maître.

Ce comte d'Arco commença par égrener le chapelet de gros mots et d'insultes dont la cour de Salzbourg semblait avoir eu le malheureux privilège. Mais, voyant que toutes ces infamies restaient sans effets, il arracha des mains du compositeur la démission que le pauvre garçon roulait fébrilement entre ses doigts; puis tout à coup s'abandonnant à ses emportements calculés, il le saisit au collet sans que Mozart eût le temps de se mettre en défense, et le jeta brutalement à la porte, par une de ces violences indignes d'un homme de cœur et avec un de ces gestes qui sont la gloire de Debureau et la honte d'un gentilhomme.

XIX

Mozart retrouve d'anciens amis. — Une conquête amoureuse. — Les éditeurs de musique au siècle dernier. — Les directeurs de théâtre. — Joseph II virtuose et compositeur. — Un combat singulier entre deux pianistes. — Opinion de Mozart sur Clementi. — Les avantages d'une victoire.

En quittant la maison de l'archevêque, Mozart avait reçu l'hospitalité chez des amis, que le charme des vieux souvenirs lui avait fait rechercher dès son arrivée à Vienne. Il était allé s'installer dans un petit appartement occupé par la famille Weber, à l'*Œil de Dieu*, Petersplatze, n° 11.

Le vieux copiste était mort, d'une attaque d'apoplexie, en arrivant dans sa nouvelle résidence, et Aloyse, mariée au comédien Lange, avait tout à fait déserté la demeure paternelle pour le nid conjugal. De cette nombreuse maisonnée il ne restait plus que la mère, l'aînée des filles Josépha, la cadette Sophie, et enfin Constance, qui venait, par rang d'âge, après Aloyse, et pouvait avoir environ dix-sept ans.

Ce n'était pas sans déplaisir que Léopold Mozart avait vu son fils se réfugier dans ce gynécée. Il redoutait une nouvelle liaison de cœur, et nous verrons bientôt que sa prévoyance n'était pas en défaut. Aussi avait-il insisté tout d'abord pour que Wolfgang allât planter sa tente loin de ces jardins d'Armide, chez des gens sérieux et posés.

On lui avait offert un asile chez Mesmer, l'un de ses vieux et fidèles amis, qu'il voyait toujours avec plaisir.

Mais le compositeur Righini logeait déjà dans la place, et Mozart ne voulait pas se trouver en contact avec un rival. Une autre maison lui ouvrit également ses portes, celle d'Aurnhammer, dont la fille était une des pianistes les plus remarquables de Vienne. Mozart lui donnait gratuitement des conseils et des leçons, et pouvait accepter ainsi, sans scrupule, les avantages qu'on lui offrait. Il fut sur le point de le faire, lorsqu'il s'aperçut fort à propos que Mlle Joséphine nourrissait pour lui une passion malheureuse.

Cette jeune personne pesait deux cents livres, et sa beauté n'était pas moins accusée que ses formes. « Si un peintre, écrivait Mozart, voulait fixer sur la toile l'image du diable, il ne pourrait trouver un plus parfait modèle : c'est un monstre! » Cette opinion peu flatteuse et mal déguisée n'empêchait pas le mastodonte sentimental de pousser des soupirs à faire chavirer un vaisseau de guerre, si bien que, par crainte du ridicule, le nouveau Joseph fut obligé de cesser ses visites et de renoncer à l'hospitalité qu'on lui proposait.

A ce moment, du reste, il avait des soucis plus graves, et le poids de la vie matérielle ne lui permettait guère de s'élever dans les sphères idéales où le conviait Mlle Joséphine. Une douzaine de ducats par mois, prix des leçons données à la comtesse Rumbeck, sa seule écolière, constituaient toutes ses ressources [1]. Il avait quitté le service de l'archevêque dans un moment peu favorable, au cœur de la belle saison, alors que la riche clientèle sur laquelle il avait compté venait d'émigrer à la campagne. Cette absence de l'aristocratie ne lui permettait pas de songer à donner des concerts, et quant

1. Le ducat de Hongrie ou de Kremnitz valait 12 fr. 21 c.

à ses compositions, elles étaient d'un trop maigre rapport pour entrer sérieusement en ligne de compte.

A cette époque, le commerce de musique en Allemagne était loin d'avoir l'importance et le développement que l'édition des œuvres de Mozart, après la mort de ce grand homme, devait lui donner. On publiait peu de musique et les nouveautés se répandaient bien plus par la copie que par la gravure. Le prix exigé des premiers exemplaires était, en réalité, le seul profit de l'auteur; une fois l'œuvre entrée dans la circulation, elle ne lui rapportait plus rien, et plus le succès était grand, moins elle lui donnait de bénéfices. Les copies se répandaient avec une facilité incroyable, et les éditeurs en offraient publiquement par la voie des journaux, sans penser un instant à réserver, sur le prix de vente, la plus mince redevance pour le compositeur.

Tout ceci se pratiquait ouvertement et sans le moindre scrupule. La piraterie littéraire et artistique était regardée comme la plus légitime des industries. Si le marchand trouvait un morceau de son goût, il s'en emparait sans façon et le publiait au nez et à la barbe du compositeur. Après le succès de *l'Enlèvement au sérail*, un éditeur de Vienne, Toricella, eut du moins la délicatesse de charger Mozart de faire la réduction pour piano et chant. C'étaient quelques thalers en perspective sur lesquels il n'avait pas trop compté, et il se mit à l'œuvre avec plaisir. Mais avant que son travail fût terminé, il devint inutile. D'autres avaient été plus prompts que lui, et deux éditions de la partition parurent presqu'en même temps à Augsbourg et à Mayence, si bien que Toricella jugea bon d'arrêter la gravure de la sienne.

Pour combattre de pareils trafics, l'auteur avait la ressource de publier son œuvre par souscription, c'est-

à-dire que lorsqu'il avait réuni un nombre suffisant d'amateurs pour couvrir les frais, il la faisait graver pour son compte et s'assurait ainsi le bénéfice de la première édition.

Tels les éditeurs de musique, tels les directeurs de théâtre. En Allemagne comme en Italie, l'impresario qui se payait le luxe d'un ouvrage nouveau versait entre les mains du compositeur une fois pour toutes une somme convenue d'avance, ordinairement cent ducats[1].

Quelquefois ces honoraires venaient se grossir d'une représentation à bénéfice, mais alors tout était bien terminé, le Pactole était tari ou du moins il cessait de rouler ses flots pailletés, pour l'infortuné musicien. Dès ce moment la pièce était dans le domaine public, et le premier venu pouvait la monter sans autorisation préalable, sans droits à payer, sans autres frais en un mot que ceux de la copie.

Si l'on réfléchit aux conséquences de ces mœurs singulières, on s'expliquera sans peine que les compositeurs et les artistes, ne pouvant se placer sous la protection des lois, s'abritaient volontiers sous le patronage des princes et des souverains.

C'est pourquoi Mozart s'était tourné du côté de l'empereur, dont il connaissait les goûts artistiques et le dilettantisme cultivé.

En effet Joseph II, comme tous les enfants de Marie-Thérèse, avait reçu une forte et solide éducation musicale; non seulement il était excellent lecteur, mais il jouait en maître du violoncelle et du clavecin; il possé-

1. C'est le prix payé à Mozart pour la plupart de ses partitions pour *Don Giovanni* il reçut 225 florins.

dait une fort belle voix de baryton, développée méthodiquement par les principes de l'école italienne, et il savait la conduire avec beaucoup d'art et de goût. C'était un talent dont il aimait à se prévaloir, et parfois il composait lui-même des morceaux faits pour le mettre en relief.

On raconte qu'ayant un jour intercalé l'un de ces airs dans un opéra italien, joué sur la petite scène du théâtre de Schœnbrunn, il demanda brusquement à Mozart ce qu'il pensait de ce morceau. Mozart, qui avait flairé la ruse et reconnu le style impérial, répondit avec beaucoup d'à-propos : « Majesté, l'air a du mérite, mais celui qui l'a fait en a bien davantage. »

Tous les jours, régulièrement, Joseph se faisait donner un petit concert. Il dînait tout seul dans le salon de musique, expédiait son repas en un quart d'heure, et immédiatement la séance commençait, pour durer une heure environ, ce qui permettait au prince de passer le reste de la soirée au spectacle.

Le programme de ces petites réunions intimes était très varié. On débutait ordinairement par un quatur, puis l'on passait en revue les opéras et les oratorios nouveaux, et souvent l'empereur lui-même s'asseyait au clavier et faisait sa partie dans l'ensemble avec l'aplomb d'un musicien consommé.

Quant à son goût, il était assez singulier. Dans la musique instrumentale il n'estimait guère que le style fugué et les pièces travaillées d'après les règles rigoureuses du contrepoint. Les quatuors de Haydn et de Mozart, ceux de Pleyel et de Kozeluch, qui cherchaient à marcher sur les traces de ces grands modèles, étaient impitoyablement écartés au profit de quelques musicastres justement oubliés de nos jours.

En fait de musique vocale, au contraire, il n'attachait de prix qu'à la musique italienne.

Ce double courant d'opinions révélait tour à tour l'influence de Salieri, « l'idole de l'empereur », que nous retrouverons plus tard, et celle de Strack, son valet de chambre favori.

Ce personnage important, « l'ombre de Joseph », comme on l'appelait, avait l'oreille de l'empereur pour tout ce qui regardait la musique de chambre. Quiconque aspirait aux bonnes grâces du maître devait préalablement gagner l'estime du serviteur. Mozart le savait bien. Aussi s'attacha-t-il, avec plus de diplomatie que d'ordinaire, à conquérir la faveur de ce potentat de la brosse et du peigne. Il composa expressément et fit exécuter une sérénade pour que M. Strack pût faire connaissance avec sa musique.

Ces petits soins ne furent pas entièrement perdus, et le tout-puissant valet de chambre daigna, paraît-il, en témoigner sa satisfaction. C'était un titre à la faveur du monarque; Mozart fut reçu à la cour et admis à se faire entendre.

Malgré ses prétentions et son goût exclusif, Joseph II était trop instruit et trop intelligent pour ne pas reconnaître le mérite de notre héros. Il sut apprécier ses grandes qualités, en fit un brillant éloge et résuma son opinion par cette phrase dite en français : « C'est un talent décidé. »

Au mois de décembre, Clementi étant de passage à Vienne, le monarque eut la fantaisie assez originale de proposer aux deux virtuoses une sorte de tournoi artistique. Ce fut Clementi qui ouvrit le feu par une sonate

de sa composition [1]. Mozart riposta par des variations. On mit ensuite sur le pupitre des sonates manuscrites de Paisiello, dont Mozart joua la première partie et Clementi la seconde. Nos deux vituoses en détachèrent un thème qu'ils varièrent tour à tour.

Cette rencontre avec Clementi nous a valu un jugement assez piquant de Mozart sur le talent de ce compositeur. « Clementi, écrivit-il à son père, est un vaillant pianiste, mais c'est tout ce qu'on en peut dire. Il joue parfaitement lorsque le poids de l'exécution repose sur la main droite. Sa force est dans les passages en tierces. Quant à du goût, il n'en a pas pour un kreutzer. C'est un pur mécanicien. » Et plus tard, en écrivant à sa sœur, il complète la sentence : « Clementi est un *ciarlatano*, comme tous les Italiens. Il écrit sur une sonate, *presto prestissimo* et *alla breve* et il la joue *allegro* en quatre temps. Je puis m'en porter garant, car je l'ai entendu de mes oreilles. »

Il faut dire toutefois, pour atténuer un peu la sévérité de ces paroles que, d'après l'aveu même de Clementi, son style n'était pas encore formé à l'époque où il subit cette épreuve. Il déclare expressément que plus tard seulement il s'appliqua surtout à chanter sur le piano. Ce talent si rare, ce secret précieux, il l'acquit, dit-il, en étudiant de près les grands chanteurs de son temps.

1. C'est le n° 2 de l'œuvre VI. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'allegro en *si bémol* de cette sonate commence par un motif dont Mozart a fait le thème principal de l'ouverture de *la Flûte enchantée*. Pour éviter l'accusation de plagiat ou pour revendiquer son droit de priorité, Clementi jugea bon d'accompagner une nouvelle édition de son œuvre de la note suivante : « Cette sonate, avec la toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant sa S. M. I. Joseph II, en 1781, Mozart étant présent. »

Quoi qu'il en soit, dans ce duel à armes courtoises, Mozart resta vainqueur. Ce fut l'opiniou de l'empereur. Il le lui dit ouvertement; mieux encore, il le lui prouva par un cadeau de cinquante ducats dont notre héros avait grand besoin.

Cette petite victoire eut encore un autre avantage pour Mozart, car elle fixa sur lui l'attention de Joseph qui cherchait en ce moment avec la plupart des princes germaniques à fonder, à côté de l'opéra italien et français, le drame lyrique allemand.

Il ouvrit donc assez facilement l'oreille aux propositions du comte Rosemberg, l'intendant des théâtres impériaux, qui estimait le talent de notre compositeur et avait formé le projet de le faire écrire pour la scène viennoise.

Sûr de l'appui de Joseph, Mozart se mit à la recherche d'un livret. Le comte de Rosemberg, de son côté, s'en était occupé et l'avait mis en rapport avec le célébre comédien Schrœder. Ce fut chez un camarade de cet artiste, Stéphanie le jeune, qu'il trouva ce qu'il désirait. Le sujet proposé par le librettiste était une ancienne pièce de Bretzner, remaniée pour la circonstance, et intitulée : *l'Enlèvement au sérail.*

XX

Les origines de l'opérette allemande. — Gœthe librettiste. — La troupe allemande à l'Opéra de Vienne. — Un compositeur bien occupé. — *L'Enlèvement au sérail.*

En 1782, lorsque après une production non interrompue de près de deux siècles, l'Italie, plus jeune et plus

féconde que jamais, entassait les opéras bouffes sur les opéras sérieux avec une prodigalité sans exemple; lorsque la France, pour la deuxième fois, venait de sortir victorieuse d'une révolution musicale qui avait complètement renouvelé les lois du drame lyrique; l'Allemagne, terre classique de la mélodie instrumentale, cherchait encore sa voie dans l'opéra et discutait la possibilité de se créer un genre national.

Nous avons assisté, chemin faisant, aux efforts faits à Mannheim et à Munich pour le fonder. D'autres essais s'étaient produits ailleurs, mais sans résultats durables et décisifs. Le préjugé que Rousseau et son école avaient suscité contre notre langue française pesait également sur l'idiome de Gœthe et de Schiller. La langue allemande, disait-on, ne peut se marier avec la musique. Ses rudes aspérités blessent et déchirent le tissu mélodique. Aujourd'hui même, bien des gens qui jugent de l'harmonie d'une langue par la difficulté qu'ils éprouvent à la prononcer, et relèguent impitoyablement dans la barbarie tout ce qui dépasse le cercle de l'horizon parisien ou les limites du boulevard, ne craignent pas de répéter ce lieu commun et de condamner, sans rémission, une langue dont ils ne connaissent trop souvent pas les premiers éléments.

Grâce à cette belle théorie, l'Allemagne n'avait ni chanteurs ni compositeurs dramatiques; je veux dire qu'elle ne savait pas les garder pour elle. Toutes ses forces vives en ce genre s'éparpillaient en France et en Italie, et, dès qu'un de ses musiciens se sentait attiré vers la scène, il tournait aussitôt les yeux vers les poèmes de Métastase ou d'Apostolo Zeno. Hændel, Hasse et Gluck, pour n'en citer que trois des plus illustres, n'ont jamais écrit un acte sur des paroles allemandes.

Mais si l'opéra italien régnait sans partage dans les cours allemandes et suffisait à la distraction des grands, il fallait bien fournir au goût du peuple, pour la musique théâtrale, un élément moins délicat peut-être, mais de digestion plus facile. Ce fut l'origine du *Singspiel* ou de l'*opérette*.

En 1752, l'année même où les bouffons italiens arrivaient en France, on jouait à Leipzig une petite comédie musicale : *le Diable est lâché*, imitation d'une farce anglaise : *Devil to pay*, premier modèle du nouveau genre, qui eut l'insigne honneur d'ouvrir les voies à *l'Enlèvement au sérail* et au *Freischütz* [1].

A cet essai, favorablement accueilli succéda bientôt toute une série de petites pièces, calquées sur le patron des *intermezzi* et des opéras comiques français. La plupart étaient empruntées à notre répertoire, accommodées au goût du peuple allemand par le poète Chrétien-Félix Weisse, et mises en musique par Adam Hiller. Citons, en courant : *le Joyeux Savetier*, *Lisouart et Dariolette Charlotte à la cour* (imitation de *Ninette à la cour*,) *l'Amour au village* (d'après *Annette et Lubin et la Clochette*), et cinquante autres qui se répandirent par toute l'Allemagne.

Ce qui manquait surtout à ce nouveau répertoire. c'était une génération de chanteurs formés pour l'exécuter. A défaut d'interprètes spéciaux, les comédiens en faisaient leur profit, et des artistes sans voix et sans talent musical, qui n'avaient jamais songé qu'à fredonner quelques couplets, après boire, s'improvisaient bravement chanteurs. En dépit de ces imperfections grossières, l'opérette fit promptement fortune. Si l'on veut

1. *Le Diable est lâché* n'est autre chose que *le Diable à quatre*, de Sedaine, puisé, du reste, à la même source anglaise.

une preuve de la popularité rapide qui salua la nouvelle création, il suffit de remarquer qu'à côté des ouvrages de Grétry, Monsigny, Philidor et Duni, traduits aussitôt, on compte, entre 1763 et 1785, huit opérettes de Bender, dix de Stegmann, autant de Neefe, treize de Hiller, autant de Holly, seize de Schweizer, dix-huit de Wolf et vingt-deux d'André.

Cette faveur extraordinaire fit naturellement le plus grand tort aux pièces littéraires. Le public désertait le drame et la comédie pour les séductions de la musique, et les artistes abandonnaient sans regrets et sans remords leurs premières études pour un genre plns facile et mieux payé. Aussi la plupart des gens de lettres ne tarissaient-ils pas en anathèmes et en malédictions sur le mauvais goût qui entraînait l'art allemand à sa perte, pendant que d'autres, mieux avisés, cherchaient à s'emparer du mouvement, au lieu de le combattre, et le transformaient en l'épurant. On sait que Gœthe se rangea parmi ces derniers. De cette même plume dont il écrivit son merveilleux *Faust*, il ne dédaigna pas d'esquisser des opéras-comiques : *Erwin et Elmire*, *Claudine de Villabella*, *Ruse et Vengeance*, enfin *Jery et Bœtely*, petit ouvrage mis en musique par Christophe Kayser, qui devait un jour fournir à Scribe le plan et le sujet du *Chalet*.

Cependant le temps avait marché et l'heure était proche où l'ébauche grossière d'Adam Hiller allait, sous la main d'un homme de génie, s'épanouir en œuvre d'art. Depuis 1777, Vienne, qui jusque-là n'avait participé à ce mouvement national que dans une mesure très restreinte, en avait pris la direction et venait de lui

iuprimer un élan considérable. Joseph II lui-même avait pris le *Singspiel* sous sa protection et lui apportait comme appoint : une troupe de chanteurs véritables, formés à l'école italienne, mais tous pourtant d'origine allemande.

A la tête de cette compagnie brillait Mlle Cavalieri qui, malgré la tournure italienne de son nom, était tout simplement la fille d'un pauvre maître d'école de Wæhring. Douée d'une vocalisation extrêmement brillante, cette chanteuse de bravoure et *di primo cartello*, faisait le plus grand honneur à son maître Salieri. A côté d'elle, il convient de citer Marianne Schindler (la première femme du comédien Lange), Aloyse Weber, héritière de sa place au théâtre et au foyer conjugal, Thérèse Teyber, une *seconda donna*, de grand mérite, et Mme Fischer, comédienne aussi spirituelle que chanteuse distinguée. Je passe à dessein sous silence la Bernasconi dont le mérite ne convenait guère qu'à la tragédie lyrique et qui d'ailleurs déplaisait singulièrement à Mozart. Elle est engagée, écrivait-il, à raison de 300 ducats, et elle touche ses appointements parce qu'elle chante tous ses morceaux un *comma* trop haut. C'est un mérite d'autant plus rare qu'elle ne bronche jamais et reste impertubablement dans le ton qu'elle attaque. Elle s'est obligée à chanter toujours un demi-ton trop haut si l'on veut augmenter ses appointements en proportion. »

Du côté des hommes, nommons en première ligne Adamberger, un des meilleurs ténors de ce temps, et la basse Fischer, artiste à la voix étendue et puissante, dont les ressources exceptionnelles étaient encore doublées par un talent tout à fait remarquable ; citons enfin, pour être à peu près complet, le baryton Saal, les ténors Souter et Dauer.

Malheureusement cette belle troupe n'avait pas de répertoire. Tandis que dans l'Allemagne du Nord les compositeurs cherchaient des interprètes, ici les artistes appelaient un maître.

Ce n'est pas à dire que Vienne manquât de compositeurs. Elle en avait au contraire, et des plus illustres, à côté desquels les Hiller, les Benda et *tutti quanti* faisaient fort triste figure ; mais, pour l'une ou l'autre raison, aucun d'eux ne convenait à la tâche proposée. Gluck était trop vieux et trop français surtout, Salieri trop italien ; Haydn, malgré quelques essais d'opéras, n'était pas fait pour la musique de scène. Quant à se compléter les uns par les autres, le Nord par le Sud, on n'y songeait guère. Le sensualisme italien des Viennois s'accordait pour cela trop mal avec la raideur tudesque de leurs compatriotes. Adamberger exprima cette incompatibilité d'humeur d'une manière très pittoresque à propos d'une chanteuse berlinoise sur laquelle on le pressait de donner son opinion. « Comment trouvez-vous qu'elle chante? lui demanda-t-on. — Très bien, répliqua-t-il, mais selon la confession luthérienne[1].

Il suivait de là que la scène allemande de Vienne était abandonnée à des compositeurs d'un rang tout à fait secondaire, tels que : Umlauf, Ulbrick et Ordonnez. Salieri, il est vrai, s'était essayé dans le *Singspiel*, sur le désir exprès de l'empereur, mais l'insuccès de son *Ramoneur* était peu fait pour le décider à recommencer la tentative. Gluck s'était borné à laisser jouer des *Pèlerins de la Mecque*, originairement composés sur un texte français de Lesage et d'Orneval. Il ne restait donc

1. « Sie Singt lutherisch. »

que les traductions des ouvrages de Grétry, Monsigny et Gossec que les compositeurs ordinaires du théâtre lardaient presque toujours de quelques morceaux de leur façon.

La situation était donc très belle pour Mozart et la place absolument libre. Le succès de *l'Enlèvement au sérail* pouvait lui conquérir d'emblée une position souveraine dans le domaine de l'opéra national. Aussi se mit-il à l'œuvre avec une activité dévorante.

Il avait reçu son livret le 29 juillet et on lui promettait la représentation de sa pièce pour le 15 septembre. Elle devait être donnée à l'occasion des fêtes qu'on préparait au grand-duc de Russie, qui avait fait annoncer sa visite à l'empereur Joseph; mais la perspective de composer trois actes en trois semaines ne l'effrayait guère. « L'occasion est si belle, écrivait-il que mon imagination s'échauffe sans peine. Je m'assieds devant ma table de travail avec une ardeur sans pareille et j'y reste le plus longtemps possible. »

Ce labeur exceptionnel ne l'empêchait pas de vaquer à ses occupations ordinaires et de donner ses leçons qui, dans ces derniers temps, s'étaient multipliées et lui faisaient un revenu suffisant. Voici comment il explique lui-même l'emploi de son temps pour s'excuser de la brièveté de ses correspondances : « A six heures, mon coiffeur entre dans ma chambre et me réveille; à sept heures, je suis rasé, frisé et habillé; je compose jusqu'à neuf heures, et je vais donner mes leçons jusqu'à une heure, moment où je dîne, tout seul, à moins que je sois invité dans quelque grande maison, ce qui recule mon repas jusqu'à deux ou trois heures. En ce cas, je reprends mon travail vers cinq ou six heures du soir, à moins pourtant que je ne sois encore re-

tenu par quelque concert. Si ma soirée est prise, je me remets à la composition en rentrant chez moi et je veille jusqu'à une heure du matin, ce qui ne m'empêche pas de me lever à l'heure réglementaire.

Sur ces entrefaites, la nouvelle arriva à Vienne que le voyage du grand-duc était reculé jusqu'au mois de novembre, et Mozart put modérer un peu cette ardeur fiévreuse. Il en profita pour demander à son poète quelques modifications jugées indispensables, et le livret de Stéphanie fut livré à une refonte salutaire. Mozart se désespérait des lenteurs de l'opération et regrettait déjà de l'avoir conseillée lorsqu'il apprit que le vent avait changé et que l'empereur voulait fêter son hôte princier par l'*Alceste* italienne de Gluck et l'*Iphigénie en Tauride*, traduite en allemand.

Grâce à tous ces retards, *l'Enlèvement au sérail* ne parut en scène que le 12 juillet 1782. Encore la pièce ne réussit-elle à s'emparer des planches que par l'ordre exprès de l'empereur, dont la volonté souveraine avait déchiré les toiles où la cabale, pendant ce temps, avait enveloppé l'œuvre et le maître.

La réussite fut inattendue, inespérée. « *L'Enlèvement au sérail*, dit un périodique de l'époque, est une œuvre pleine de beautés; elle a dépassé l'attente des connaisseurs. L'excellence de la musique, la nouveauté des idées ont ravi l'auditoire et obtenu le succès le plus éclatant[1]. »

Mais ce triomphe ne se borna pas à Vienne. En moins de deux ans le nouvel opéra fit son tour d'Allemagne. Prague, qui montra toujours une prédilection marquée pour la musique de Mozart, fut une des pre-

1. *Cramers Magazin*, I, p. 352.

mières villes qui monta *l'Enlèvement* et lui fit un accueil sans précédents. » Je n'ai pu juger personnellement de la sensation que ce chef-d'œuvre fit à Vienne, dit Niemetscheck, mais j'ai été témoin de l'enthousiasme qu'il souleva au théâtre de Prague. Tout parut admirable, tout excita l'étonnement par la nouveauté des harmonies et l'originalité jusqu'alors inconnue de l'instrumentation. Il semblait que ce qu'on avait entendu jusque-là n'était pas de la musique. »

La popularité de l'œuvre fut telle que les plus petites villes voulurent la connaître. Le comédien Philippe Hasenhuth raconte à ce propos une petite aventure assez piquante. En 1783, l'impresario du petit théâtre de Bade, près de Vienne, résolut de monter *l'Enlèvement* avec sa troupe de comédie et un orchestre de rencontre recruté à la hâte.

A l'une des dernières répétitions le seul alto qu'on eût pu trouver dans la ville, s'étant oublié sans doute à causer avec la bouteille, avait faussé compagnie à ses camarades. Après un moment d'hésitation, Hasenhuth qui jouait un peu du violon, mais lisait très mal en clef d'*ut*, prit bravement la place de l'absent et se mit en devoir de râcler sa partie; à peine l'ouverture était-elle commencée qu'un petit homme qui se trouvait dans la salle, enjamba la balustrade de l'orchestre à son tour, s'empara d'un instrument abandonné et vint se placer au pupitre, où le pauvre comédien suait sang et eau pour se tenir dans les lignes de la tonalité et du rythme. Il n'avait pas joué deux mesures que le petit homme roulait des yeux furibonds, dansant et s'agitant sur son tabouret, criant d'une voix furieuse, le nom des notes qu'Hasenhuth estropiait à plaisir. A la fin de l'ouverture l'inconnu, n'y tenant plus, jeta son alto sur

sa chaise et disparut d'un bond en lançant au comédien stupéfait cette apostrophe énergique : « Monsieur, vous êtes le plus grand âne que j'aie vu de ma vie. »

A quelques jours de là, *l'Enlèvement* fut joué avec un succès extraordinaire, et l'impressario, très satisfait de la recette, voulut célébrer ce triomphe par un dîner auquel il convia toute sa troupe. Comme il avait appris que Mozart était en ce moment à Bade, il n'eut garde de l'oublier. En voyant arriver au rendez-vous le compositeur, dont on guettait l'entrée avec une curiosité bien naturelle, Hasenhuth ne fut pas médiocrement surpris de reconnaître son farouche voisin de pupitre. Mais Mozart, qui n'avait pas oublié cette petite scène, s'avança souriant et lui tendit affectueusement la main : « Monsieur, lui dit-il, j'ai été malhonnête avec vous, et je vous en demande pardon, mais, convenez-en franchement, le diable seul eût pu supporter ce charivari. »

XXI

Un coup d'œil sur la poétique de Mozart et sur celle de Gluck. — Fondation du style dramatique allemand. — Une critique impériale. — Un jugement de Berlioz.

L'Enlèvement au sérail marque dans la carrière de Mozart une étape trop importante pour ne pas nous y arrêter un instant. L'ouvrage a, d'ailleurs, servi de prétexte au maître pour exposer quelques-unes de ses idées sur la poétique de son art, et faute de pouvoir les discuter avec l'attention qu'elles méritent, nous avons du moins le devoir de les enregistrer. *L'Enlèvement au sé-*

rail fut le premier opéra de son fils que Léopold Mozart ne devait pas voir en scène, et cette circonstance nous a valu des détails épistolaires plus étendus que d'habitude [1].

C'est d'abord une sorte d'analyse du premier acte faite par l'auteur lui-même, et qu'il serait curieux de comparer à la glose des critiques patentés. Bien que Mozart se taise sur les motifs *psychologiques* de ses morceaux, pour s'attacher uniquement à leur effet extérieur, ses observations n'en renferment pas moins des aperçus généraux qu'il serait intéressant d'examiner de près.

J'en détache une petite profession de foi esthétique, faite à propos de la manière de rendre la colère en musique. « Un homme qui s'abandonne à sa fureur, dit

1. *Die Entführung aus dem Serail*, ou comme on dit encore quelquefois, *Belmont und Constanze*, est un opéra-comique en trois actes, *Komisches Singspiel*, ainsi que Mozart l'appelle, composé sur un texte de C.-F. Bretzner, retouché et refait en partie par Stéphanie le jeune. Mozart fit présent de l'autographe de la partition à l'une de ses belles-sœurs, Mme Hofer. Elle appartient aujourd'hui au banquier Paul Mendelssohn-Bartholdy. Elle a été publiée à Bonn chez Simrock, et à Paris chez Frey. Les premiers interprètes sont : Adamberger pour le rôle de Belmont, Dauer pour Pedrillo, et Fischer pour Osmin. Mlle Cavalieri jouait Constance, et Mlle Teyber, Blondchen. L'ouvrage, traduit, arrangé et réduit en deux actes par Prosper Pascal, a été joué au Théâtre-Lyrique de Paris, au mois de mai 1859. Cette version s'écarte notablement de l'original. Voici les principales modifications : les morceaux supprimés sont : le n° 4, air de Belmont, l'une des meilleures pages de la partition; le n° 6, air de Constance; le n° 8, air de Blondchen; le n° 13, air de Pédrille. Le n° 10 (n° 5 de la partition française) a été remplacé par un air de *la Clemenza di Tito*. Le n° 11 (n° 13 de la partition) a été distrait du rôle de Constance pour être donné à Blondine. Le finale a été partagé en deux fragments dont on a interverti l'ordre : enfin, on a cru devoir ajouter à la partition de Mozart un fragment d'une de ses sonates, *la Marche turque*, très pittoresquement orchestrée par l'arrangeur.

Mozart, sort des bornes, dépasse toute mesure et ne se possède plus. Si la musique veut peindre ce sentiment, il faut qu'elle imite son modèle. Toutefois, si violentes que soient les passions, leur expression ne doit jamais provoquer le dégoût. » Sur ce point, Mozart s'est rencontré avec Grétry, non seulement pour le fonds de la pensée, mais pour la forme. Ce sont les paroles mêmes de l'auteur de *Richard*. « Si la colère n'est ennoblie par des sentiments tragiques, elle n'est, dans les arts d'imitation, qu'une charge *dégoûtante* [1]. »

« La musique, poursuit Mozart, ne doit jamais blesser l'oreille. Même dans les situations les plus horribles elle doit la satisfaire ; en un mot, la musique doit toujours rester de la musique. »

C'est précisément l'objection faite par la Harpe à propos d'*Armide*, et à laquelle Gluck répondit d'une manière si mordante. Il faisait amende honorable, disait-il, de ses erreurs passées, et allait désormais se mettre à l'école de ce nouveau maître, « qui en avait appris plus sur son art en quelques heures de réflexion que lui après l'avoir pratiqué pendant quarante ans ».

« Alors le rôle d'Armide, poursuivait le maître offensé, ne sera plus une « criaillerie monotone et fatigante », ce ne sera plus « une Médée, une sorcière », mais « une enchanteresse » ; je veux que dans son désespoir elle vous chante un air si « régulier », si « périodique » et en même temps si tendre, que la petite maîtresse la plus vaporeuse puisse l'entendre sans le moindre agacement de nerfs.

« Si quelque mauvais esprit s'avisait de me dire : Monsieur, prenez donc garde qu'Armide furieuse ne

1. *Essais sur la musique*, t. II, chap. LVIII, *De la colère*.

doit pas s'exprimer comme Armide enivrée d'amour — Monsieur, lui répondrais-je, je ne veux point « effrayer l'oreille » de M. de la Harpe, je ne veux point « contrefaire la nature », je veux « l'embellir ; » au lieu de faire « crier » Armide, je veux qu'elle vous « enchante. » S'il insistait et s'il m'observait que Sophocle, dans la plus belle de ses tragédies, osait bien présenter, aux Athéniens, Œdipe les yeux ensanglantés, et que le récitatif ou l'espèce de déclamation notée par laquelle étaient exprimées les plaintes de cet infortuné roi devait sans doute faire entendre l'accent de la douleur la plus vive, je lui répondrais encore que M. de la Harpe ne veut pas entendre le cri d'un homme qui souffre. »

Une autre question soulevée par Mozart est celle qui règle les rapports de la musique et de la poésie dans l'œuvre dramatique. Ses idées à cet égard sont aussi nettes que caractéristiques.

« La poésie dans l'opéra, dit-il, doit absolument être la fille obéissante de la musique. Pourquoi les opéras italiens, malgré leurs misérables livrets, plaisent-ils partout, même à Paris? Parce que la musique y domine en souveraine et fait passer sur tout le reste ! »

Il est presque superflu de remarquer que la théorie de Mozart est précisément le contrepied de celle de Gluck.

« J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction, répond l'auteur d'*Alceste*, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. J'ai cru que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs, l'accord heureux des lumières et des ombres, qui ser-

vent à animer les figures sans en altérer les contours[1]. »

Cette divergence de vues est toute naturelle et dérive d'une différence fondamentale de principes ; l'auteur de *Don Giovanni*, se plaçant sur le terrain de l'expression, en sa qualité de disciple des maîtres italiens, et l'auteur d'*Armide* s'appuyant, avec une logique irréfragable, sur la théorie française.

Mais bien que le point de vue de Gluck soit plus conforme à notre esprit national, il n'en est pas moins vrai que c'est précisément en France que la thèse de Mozart semble rencontrer le plus de partisans. C'est que, malgré l'intérêt de nos livrets d'opéras, ils sont le plus souvent écrits avec un tel mépris de la langue que leur manque absolu de valeur littéraire ne permet plus de comparaison avec le style élevé de la musique. En lisant cette versification négligée et souvent même ridicule, il nous paraît absurde de condamner un art divin à ramper dans ces platitudes et ces misères ; il nous paraît inique de traiter de pair à pair le faiseur de talent et l'homme de génie. De là cet aphorisme aussi faux que célèbre : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

La vérité, du reste, est entre ces deux points extrêmes. D'après nous, la poésie et la musique dans l'opéra sont nécessairement dans une dépendance réciproque, et chacun de ces deux arts doit tour à tour dominer l'au-

1. « Pensai di ristringer la musica al suo vero ufficio, di servire alla poesia per l'espressione et per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffredarla con degl'inutili superflui ornamenti e credei ch'ella far dovresse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de' colori e il contrasto bene assortito de' lumi e dell' ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. » (Gluck. — *Préface d'Alceste.*)

tre, suivant que l'action marche ou s'arrête. Gluck paraît avoir entrevu ceci, lorsqu'il dit, dans la lettre à la Harpe « que l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant, que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème ».

Mais ce n'est pas ici le lieu d'approfondir ces questions; tout au plus nous est-il permis de les effleurer. Revenons donc à *l'Enlèvement au sérail* et résumons rapidement ce qui nous reste à dire sur la portée de cet ouvrage et sur la place qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art.

La musique dramatique italienne se distingue très nettement de la française. La première s'attache à l'ensemble de la pensée poétique, la seconde à ses détails; l'une à la phrase, l'autre au mot. De là deux écoles opposées : celle de l'*expression* et celle de la *déclamation*.

Le principe de l'école allemande est plus complexe et ne peut ainsi se définir en deux lignes. Son originalité relève surtout de certaines qualités de style, et d'une pondération mieux comprise de la mélodie vocale et de période instrumentale. L'opéra allemand sort de la symphonie.

Quoi qu'il en soit, tous ses éléments constitutifs se trouvent, en germe du moins, dans l'ouvrage que nous examinons, et Mozart, qui devait avoir cette gloire suprême de donner au drame musical italien sa plus haute perfection, eut encore l'insigne honneur de voir sortir de ses mains le modèle d'une forme nouvelle, de doter sa patrie d'un art digne de rivaliser avec ses aînés. Si par *Don Giovanni* et *le Nozze*, il est le fils glorieux de Pergolèse, par *l'Enlèvement* et *la Flûte enchantée*, il est le père légitime de l'illustre Weber.

Avec *l'Enlèvement*, le genre national de l'opéra est définitivement fondé en Allemagne.

Joseph II, qui avait longtemps caressé ce rêve, ne semble pas avoir compris qu'il venait de se réaliser. On connaît son opinion sur la musique de *l'Enlèvement* et le singulier compliment qu'il fit à Mozart. « Beaucoup trop beau pour nos oreilles et beaucoup trop de notes. » — « Précisément autant qu'il en faut, Majesté! » répliqua le compositeur, fort mauvais courtisan.

Beaucoup trop de notes! C'est-à-dire que dans l'opinion de l'empereur, et ainsi que plus tard il l'a spécifié lui-même, l'orchestre écrasait les voix, et qu'au lieu de se borner à plaquer quelques accords banals sous la mélodie, les instruments se permettaient de babiller tout haut lorsque, selon lui, le chanteur seul devait avoir la parole. « La statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène », comme disait Grétry. Ce reproche, adressé à cette instrumentation si délicate, a de quoi nous faire sourire.

C'est là, du reste, un procès éternel. « Vous avez beaucoup de talent, disait Napoléon à Cherubini, mais vos accompagnements sont trop forts. Votre musique fait trop de bruit. Parlez-moi de celle de Paisiello, c'est celle-là qui me berce doucement. » — « Je vous entends, répondit Cherubini, avec plus de finesse que Mozart et non moins de dignité, vous aimez la musique qui ne vous empêche pas de songer aux affaires de l'État. »

Beaucoup trop de notes! Aujourd'hui que nos oreilles ont passé par des épreuves autrement rudes, ne serions-nous pas tentés de penser le contraire, et de trouver que la musique de Mozart, loin d'être trop bruyante, est peut-être trop discrète.

Tel paraît du moins avoir été le sentiment de Berlioz, lorsqu'il rendit compte de *l'Enlèvement au sérail*, joué à Paris au mois de mai 1859.

Je ne profiterai pas de cette occasion pour dire mon sentiment sur Berlioz considéré comme compositeur, je me contenterai de le prendre à parti comme critique. Or, si sous ce rapport on ne peut lui dénier la compétence, on doit lui refuser absolument l'impartialité et le désintéressement. Un compositeur aussi militant que lui est nécessairement trop épris de ses propres théories pour juger sainement celles des autres. Ses idées du reste n'ont jamais eu rien de fixe ni d'arrêté. Scudo lui a reproché toute sa vie d'avoir traité *Zampa* comme la dernière des fadaises, et l'on se souvient encore de la désinvolture avec laquelle il tourna le dos à Wagner, qu'il avait encensé jusque-là.

Donc, après avoir appris à ses lecteurs que Mozart en écrivant cet ouvrage n'avait peut-être pas dix-sept ans! ce musicien personnel qui se grisait de sonorités poursuit ainsi : « En général, la mélodie de cet opéra est simple, douce, *peu originale*, les accompagnements sont discrets, agréables, peu variés, *enfantins;* l'instrumentation est celle de l'époque, mais déjà mieux ordonnée que dans les œuvres des contemporains de l'auteur. L'orchestre contient souvent ce qu'on appelle la musique turque, c'est-à-dire la grosse caisse, les cymbales et le triangle, *employés d'une façon toute primitive* [1]. »

A cet arrêt cavalier de l'auteur des *Troyens*, opposons tout simplement le jugement du chantre du *Freischütz*. « Je le dis avec une entière confiance, écrit Weber, dans *l'Enlèvement au sérail*, Mozart arrive à la pleine maturité

1. Berlioz. *A travers chants*, p. 252.

de son génie. Désormais l'expérience seule peut encore le développer. Des œuvres telles que *Don Giovanni* ou les *Nozze di Figaro*, le monde était en droit d'en attendre beaucoup de la plume féconde de Mozart, mais il n'était plus au pouvoir du maître de nous donner un pendant à *l'Enlèvement au sérail*. Je trouve dans cet ouvrage le reflet de sa jeunesse, cette fleur de la vie qui ne s'épanouit plus, une fois qu'elle s'est fermée. En se débarrassant de ses derniers défauts, on perd, hélas ! un charme et une naïveté qu'on ne doit plus retrouver [1]. »

XXII

Mozart songe à se marier. — Constance Weber. — L'enlèvement à l'OEil de Dieu.

Charles-Marie de Weber a raison. *L'Enlèvement au sérail* est la fleur du génie de Mozart ; ses ouvrages postérieurs en sont les fruits mûrs et savoureux. Et comment cette partition ne serait-elle pas dorée d'un rayon de ce divin soleil de la jeunesse, puisqu'en l'écrivant le cœur du maître s'ouvrit pour la seconde fois à cette chaste flamme, que Gœthe a fait briller d'un éclat si pur et si discret dans *Hermann et Dorothée*?

On se souvient que Mozart, en quittant son archevêque, était allé planter sa tente à l'*Œil de Dieu*, où Mme Weber, la veuve du copiste de Mannheim, s'était installée avec ses trois filles. Il s'y trouvait à merveille,

1. C. M. von Weber. *Lebensbild*, III, p. 191.

ayant toujours aimé la vie du foyer et recherché la société des femmes. Les trois sœurs d'Aloyse, toutes musiciennes, l'aimaient beaucoup d'ailleurs pour son caractère affable et doux ; elles le récompensaient de ses conseils et de ses leçons par ces mille petits soins fraternels, que sa nature affectueuse autant que son esprit distrait lui rendaient indispensables. L'une d'elles surtout mettait une grâce particulière à le servir et l'entourait de prévenances, dont un regard clairvoyant aurait facilement pénétré les raisons.

Mais cette existence paisible et charmante ne pouvait durer toujours. Les mauvaises langues avaient fini par s'en mêler, et Léopold Mozart, que cette familiarité mettait à la torture, avait tant pressé son fils que Wolfgang, toujours obéissant et soumis, avait fini par céder à ses instances; il était allé se loger au *Graben*, quittant volontairement, selon son expression, « une bonne et commode chaise de poste pour une mauvaise place dans la patache publique. »

Or il se trouva, dans cette occasion, que la prudence paternelle atteignit un but qu'elle ne visait nullement, et qu'un excès de précaution détermina précisément la crise qu'elle se proposait d'éviter, car à peine installé dans sa nouvelle demeure, Mozart vit clairement ce qui lui manquait; la solitude lui ouvrit les yeux. Il sentit qu'il aimait, il comprit qu'il était aimé.

Constance Weber pouvait avoir environ dix-huit ans. D'une ou deux années plus jeune qu'Aloyse, elle était encore tout enfant à l'époque où Mozart s'était épris de sa sœur, et avait vu naître l'amour passionné du jeune compositeur pour cette belle indifférente, incapable de le comprendre.

Elle avait également assisté à cette scène navrante où la coquette Aloyse avait congédié sans façon le pauvre dédaigné et la douleur muette de Mozart avait éveillé dans sa jeune âme une ardente sympathie. Sans s'en douter, la jeune fille avait subi cette loi mystérieuse qui rapproche les cœurs sensibles des âmes souffrantes et entraîne la femme vers les amants éplorés. En un mot l'amour de Constance rêvait de venger Mozart des dédains d'Aloyse.

S'il faut en juger par son portrait, conservé au musée de Salzbourg et gravé dans le livre de Nissen, elle était plus piquante que jolie. Voici du reste le crayon qu'en a tracé Mozart lui-même. « Elle n'est certes pas laide, mais elle n'est non plus rien moins que belle. Sa taille est bien prise, et toute sa physionomie est dans ses deux petits yeux noirs. Elle n'a pas de prétentions à l'esprit, mais elle a celui qu'il faut pour s'acquitter de ses devoirs d'épouse et de mère. Habituée à la simplicité, toujours propre et soignée, elle ne recherche pas la toilette ; elle sait du reste s'aider de ses doigts pour tailler et coudre tout ce dont elle a besoin, se coiffe elle-même, s'entend aux affaires du ménage et a le meilleur cœur du monde. Bref, je l'adore et elle m'aime de toute son âme. Franchement, je ne puis rêver une meilleure femme. »

Mais ce n'était pas le choix de la fiancée que Léopold Mozart désapprouvait, c'était le mariage même. Il pensait, non sans quelque raison, qu'il était téméraire de se charger de famille lorsqu'on avait peine à se suffire à soi-même. A ce motif, fort plausible, s'en ajoutait un autre moins désintéressé. Léopold Mozart avait beaucoup vieilli; il sentait le poids des années s'aggraver sur sa tête et voyait approcher l'heure où ses forces défaillantes le laisseraient sans ressources. Ayant sacrifié sa vie à son

enfant, il avait le droit de compter sur lui pour ce moment critique. Or, si Wolfgang assumait une tâche trop lourde pour ses épaules, comment s'acquitterait-il de sa dette sacrée, comment soutiendrait-il le vieillard invalide ?

A ces objections, le pauvre garçon ne pouvait répondre qu'en protestant de son dévouement filial et du sentiment de son devoir. Des assurances plus positives, il n'était pas en son pouvoir d'en donner. Sans aucuns revenus fixes, vivant du produit de ses leçons, et des bénéfices fort aléatoires de sa plume, comment aurait-il osé répondre de l'avenir ?

Ceci ne l'empêchait nullement de tenir à sa résolution. Il était fermement déterminé à rompre avec le célibat et en donnait les raisons les plus inattendues. Dans une lettre adressée à son père, datée du 15 décembre 1781 et encore inédite en France, il nous fait à cet égard une confession naïve et touchante, réponse victorieuse aux sottes calomnies accréditées par ses biographes.

« La nature parle en moi, dit-il, aussi haut que dans tout autre et peut-être même avec plus de force que dans quelque rustre épais et grossier. Cependant il m'est impossible de régler ma conduite sur celle des jeunes gens de mon âge. D'un côté, j'ai l'esprit trop sincèrement religieux, j'ai trop d'honnêteté, trop d'amour du prochain pour me résoudre à tromper quelque innocente créature. D'un autre côté, ma santé m'est infiniment trop précieuse pour que je la hasarde dans un commerce équivoque. Aussi puis-je jurer devant Dieu que jusqu'à ce jour je n'ai eu à me reprocher aucune défaillance. »

Songez, lecteur, que celui qui parle ainsi touchait à sa vingt-sixième année ; rappelez-vous qu'il vivait dans

un monde libre, au milieu des séductions et des mœurs faciles du théâtre, et dites-moi si la pureté morale de l'homme n'est pas digne, chez Mozart, de la perfection de l'artiste ?

Cependant les obstacles à l'union désirée ne venaient pas de Salzbourg seul, et Mme Weber, pour sa part, en suscitait de fort graves ; non pas qu'elle fût opposée à ce mariage, bien au contraire, elle trouvait Mozart un gendre très sortable. Mais connaissant sa soumission filiale, elle tremblait de le voir s'échapper. Dans l'espoir de le lier indissolublement, elle avait imaginé une petite comédie. De concert avec le tuteur de sa fille, un certain M. Thorwarth, inspecteur des costumes du Théâtre impérial, elle réussit à faire signer à Mozart une promesse de mariage, stipulant, en cas de dédit, une pension de 300 florins au profit de Constance.

Ce fut la précaution inutile : Mme Weber avait compté sans la fierté de sa fille, qui se révolta de cet inconvenant marché, voulut à toute force avoir l'écrit arraché à la faiblesse de Mozart, et le jeta au feu. « Je ne veux, s'écria-t-elle, d'autre assurance de son amour que sa parole, et je ne lui donnerai pas le droit de me retirer son cœur en me faisant une aumône. »

Un acte si loyal et de dignes paroles achevèrent de gagner une âme qui lui appartenait déjà. Dès ce moment Mozart était à Constance pour la vie.

Une autre illusion que la veuve du copiste avait caressée, c'était de voir son gendre revenir avec sa femme au colombier de l'*Œil de Dieu*. Elle espérait que la réputation grandissante du jeune maître allait faire pleuvoir l'or dans sa caisse et qu'une part de cette rosée bienfaisante retomberait sur elle. Pardonnons-lui cette pensée égoïste, car ces vilaines passions ne sont, hélas !

que trop enracinées dans la nature humaine. Seulement elles sont plus apparentes chez les pauvres que chez les riches ; la misère les ramène à la surface. Du reste, encore ici, elle avait fait un faux calcul. Mozart était bien décidé à vivre pour sa femme et pour lui. Il crut que sa loyauté le forçait de s'en expliquer, et il déclara formellement à Mme Weber qu'en épousant la fille il n'entendait nullement se marier avec la mère.

Cet imprudent aveu fut le signal des hostilités. A dater de ce moment, Mme Weber sortit de sa réserve et devint la plus intolérante des mères. La brave femme avait depuis longtemps une faiblesse pour la bouteille ; afin d'oublier ses ennuis, elle se mit à la caresser plus que de raison. Il en résultait des scènes pénibles qui troublaient fort nos pauvres amoureux, et c'étaient eux toujours qui payaient les pots... vidés.

Heureusement, comme dans les contes de fées, une riches et généreuse protectrice vint à leur secours. Cette âme bienfaisante était la baronne de Waldstædten, excellente musicienne et pianiste de talent, qui dès l'abord avait pris Mozart sous son égide. Tête un peu légère, mais le meilleur cœur du monde, elle eut pitié de sa détresse.

Elle sut adroitement circonvenir Mme Weber qui lui confia sa fille sans se douter du piège qu'on lui tendait. Aussi lorsque la bonne dame sut qu'elle avail été prise pour dupe et que Mozart voyait Constance tous les jours chez la baronne, elle entra dans une violente fureur et déclara que si sa fille ne rentrait à l'instant au domicile maternel, elle l'y ferait réintégrer par la police.

Il fallait éviter un scandale, et Constance obéit, mais Mozart était à bout de patience et résolu d'en finir.

Ce fut encore la baronne qui se chargea de lever

toutes les difficultés. Elle écrivit à Léopold Mozart pour le conjurer d'envoyer son consentement à un mariage qu'elle approuvait et patronnait. Wolfgang, de son côté fit un dernier effort et supplia son père par une lettre si pressante et si pleine de cœur, que le vieux maître de chapelle, obstiné dans ses refus, dut se convaincre enfin que l'heure de la résistance était passée [1].

Pendant ce temps, la baronne avait calmé Mme Weber, obtenu les dispenses ecclésiastiques et payé généreusement de sa bourse tous les frais de la cérémonie. Elle avait même fait avancer aux deux époux les sommes mentionnées au contrat comme leur apport respectif.

Tout cela se fit si rapidement, avec tant de romanesque et d'imprévu, que la chose ressemblait plus à coup de théâtre qu'à l'union réfléchie et raisonnable de deux paisibles bourgeois. C'est pourquoi Mozart, faisant allusion au titre de son dernier opéra, avait coutume d'appeler son mariage : l'*Enlèvement à l'œil de Dieu.*

La noce fut célébrée dans l'église métropolitaine de Saint-Étienne, le 4 du mois d'août 1782, en présence de Mme Weber, et de sa fille cadette Sophie, du tuteur de Constance, du conseiller de Cetto, son témoin, et du docteur Gilowsky de Salzbourg, témoin de Mozart [2].

1. A la vérité cette autorisation paternelle n'arriva que le lendemain de la noce. Mozart l'avait attendue deux jours de poste sans la voir venir; mais il savait qu'il pouvait y compter, et il n'eut aucun scrupule de passer outre.

2. Voici la traduction du contrat de mariage de Mozart :

« Au nom de la très sainte Trinité, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. *Amen.*

« Ce jourd'hui, à la date souscrite, en présence des témoins soussignés, il a été rédigé et conclu le contrat suivant : d'une part, entre le sieur Wolfgang Mozart, maître de chapelle en non-

Lorsque le prêtre eut prononcé la formule consacrée, les deux nouveaux époux, assaillis tout à coup par le souvenir de leurs tribulations passées, se prirent à pleurer d'une manière si touchante que le cœur des plus indifférents en fut profondément remué et que le célébrant lui-même ne put retenir ses larmes.

Le soir de cette journée mémorable, la baronne de Waldstœdten réunissait ses protégés dans un souper, pendant lequel Mozart fut agréablement surpris par une sérénade instrumentale de sa composition.

Le lendemain il écrivait à Salzbourg : « Je vous embrasse mille fois les mains, mon bon père, avec toute

activité de service, comme futur époux, et d'autre part, entre la demoiselle Constance Weber, future épouse, fille légitime et mineure de feu Fridolin Weber, musicien de la cour impériale et royale, et sa femme encore vivante, Cécile Weber, dûment autorisée par son tuteur.

« Premièrement, sur la requête du fiancé, ladite demoiselle Constance Weber lui a été promise par confirmation ecclésiastique.

« Deuxièmement, ladite fiancée apporte à son futur époux une dot de cinq cents florins, en échange de laquelle :

« Troisièmement, celui-ci apporte un avoir de mille florins, en sorte que les biens de la communauté se montent à quinze cents florins, assurés au dernier survivant.

« Quatrièmement. Tout ce que les futurs consorts pourront réunir, hériter, gagner par la grâce divine et acquérir honnêtement pendant la durée de leur mariage, tombera dans la communauté. De même, les immeubles qui pourraient survenir de part et d'autre seront considérés comme profits et garanties réciproques.

« Cinquièmement. Chacun des contractants s'engage à faire profiter l'autre de tout ce qui pourrait n'être pas mentionné, par donation, testament ou codicille. Enfin

« Sixièmement. Le présent contrat, fait en double, sera délivré à chacun des contractants, signé par eux, par la mère de la future épouse, par son tuteur et par les assistants, sans que pour ces derniers toutefois il puisse en résulter préjudice ni dommages.

« Fait à Vienne, le 3 août 1782. »

la tendresse d'un fils qui vous remercie du fond du cœur de votre consentement et de votre bénédiction paternelle. Ma chère femme vous écrira par le courrier prochain pour implorer cette précieuse faveur et pour demander à sa belle-sœur la consolidation d'une amitié à laquelle elle attache le plus haut prix. Elle désire vivement aller vous rendre visite à Salzbourg, et moi je suis bien convaincu que lorsque vous aurez appris à la connaître, vous serez persuadé comme moi qu'une femme aussi bonne, aussi sensée et aussi vertueuse, doit faire mon bonheur et ma joie! »

XXIII

Esquisse à la plume. — L'homme physique et l'homme moral chez Mozart.

Au moment où notre héros vient d'entrer en ménage, le lecteur sera curieux peut-être de l'étudier d'un peu plus près. Aussi bien Mozart a maintenant vingt-six ans sonnés : il ne lui reste plus, hélas! que neuf ans à vivre et jusqu'à son dernier jour sa physionomie ne doit plus guère se modifier. Donc, s'il vous plaît, suspendons un instant notre récit, pour chercher à ressaisir les lignes de son visage et rassembler les traits épars de son caractère.

Nous connaissons six portraits authentiques de Mozart, qui nous le représentent à l'âge d'homme. Le premier, peint par della Croce, fait partie du grand

tableau de famille, actuellement au Mozarteum de Salzbourg; on trouvera la lithographie du deuxième reproduit dans le livre de Nissen; le troisième, brossé par Lange, le beau-frère de Mozart, est resté inachevé, et le quatrième est de Dora Stock, la belle-sœur du poète Kœrner. Les deux autres images, les plus caractéristiques à notre avis, sous un médaillon sculpté par Bosch, où le modèle est saisi de profil est une peinture de Tischbein faite à Mayence, au mois d'octobre 1790, la dernière en date et d'après toutes probalités la plus ressemblante. Dans tous les cas, le médaillon de Bosch et le tableau de Tischbein se complètent l'un par l'autre et nous permettent de reconstituer la physionomie du maître telle que nous la retrouvons dans les souvenirs de ses contemporains [1].

Au premier aspect elle n'a rien de frappant, rien qui décèle l'homme de génie. Les lignes en sont correctes, mais un peu molles, et le nez seul, par sa protubérance anormale, en rompt la monotonie. La courbe des sourcils est élégante et gracieuse : l'œil grand, bien fendu, mais le regard vague et distrait [2].

Petit et maigre, Mozart avait ce teint pâle et mat,

1. Pour compléter ce petit catalogue des portraits de Mozart, énumérons ceux qui nous le représentent dans son enfance ou nous le font connaître adolescent. Le premier de tous est la petite toile dont nous avons déjà parlé, qui nous le montre revêtu des habits de gala dont Marie-Thérèse lui avait fait cadeau. Viennent ensuite : la peinture de Carmontelle faite à Paris en 1763 et gravée par Delafosse; le tableau du Louvre intitulé *le Thé à l'anglaise;* le portrait de Vérone et celui fait à Rome par Pompeo Battoni.

2. Bien qu'il eût la vue courte, Mozart ne porta jamais de lunettes; c'est une singularité à noter, chez un peuple dont tous les enfants en trouvent une paire dans leur berceau.

qui, chez l'artiste ou l'écrivain, trahit souvent les fatigues des labeurs nocturnes et les orages de la pensée. Il avait les membres bien pris et de proportions harmonieuses; la tête seule, grosse et large, n'était nullement en rapport avec ses formes grêles et délicates. Il tirait quelque vanité de la petitesse de son pied et de ses mains mignonnes et potelées.

Il était vif et remuant, frappant sans cesse des accords et parcourant des gammes sur un instrument fantastique; mais ses doigts si merveilleusement habiles sur le clavier avaient de singulières maladresses à d'autres occupations. A table, par exemple, il ne pouvait découper ses aliments, sans risquer de se blesser, et il fallait absolument que sa femme se chargeât de le servir comme un enfant.

Très soigné de sa personne, il aimait à s'habiller avec recherche; à faire briller les bijoux et miroiter les bagues qu'il tenait de la libéralité des princes. Son père le raille souvent de sa coquetterie, et Clementi, qui ne le connaisait pas, en le rencontrant pour la première fois à la cour de l'empereur, le prit, à l'élégance de sa mise, pour un marjordone du palais.

L'imagination toujours en éveil, il préférait les exercices du corps qui ne demandent pas le concours de l'intelligence et ne rompent pas le fil de la pensée. Il montait volontiers à cheval et faisait ainsi de longues promenades matinales, dont ses distractions faisaient un véritable péril, pour peu que sa monture fût ombrageuse ou mal dressée. A Prague, tandis qu'il écrivait son *Don Giovanni*, Mozart aimait à jouer aux quilles dans le jardin de son ami Duschek. Assis devant une table rustique, il se levait à son tour, lançait la boule non sans adresse et se remettait au travail, suivant d'un œil

la partie commencée et fixant l'autre sur sa partition.

Mais il avait une prédilection marquée pour le billard et s'y montrait de première force. Il en avait un dans son appartement sur lequel, faute de partenaire, il s'exerçait tout seul. Hummel, qui fut son élève, raconte qu'il interrompait parfois la leçon commencée pour lui proposer une partie de carambolages. C'était sa ressource lorsqu'il était brusquement assailli par quelque idée musicale; le jeu lui permettait de lâcher la bride à sa fantaisie et d'élaborer les motifs qui venaient le surprendre. On sait que c'est ainsi qu'il composa le délicieux quintette de *la Flûte enchantée*.

Très épris de la danse, il cultivait cet art avec un véritable succès; on assure qu'il exécutait incomparablement le menuet. Du reste, il se targuait d'être l'élève de Vestris et assurait le plus sérieusement du monde qu'il était meilleur danseur que musicien. Aussi ne manquait-il aucune occasion de faire valoir son talent. Il suivait les bals avec une véritable passion et se réservait toujours un rôle important, de préférence celui d'Arlequin, pour les ballets-pantomimes qu'on jouait dans les salons de Vienne. Souvent il en traçait lui-même le scénario et en composait la musique.

C'étaient là, il faut en convenir, des distractions bien innocentes et Mozart n'en avait guère d'autres. On a beau sonder cette nature généreuse, éclairer cette âme honnête et simple, — et personne n'a vécu plus à découvert que lui, — on n'y trouve pas un vice, pas un défaut grave, qui en ternisse la pureté.

Le public a cette manie bizarre d'identifier les grands hommes avec leurs héros; il ne se doute pas que la vie du poète et du compositeur est double. Tandis que l'ar-

tiste s'élève dans les hautes régions de la fantaisie, l'homme croupit souvent et se débat dans la fange de l'existence. C'est pour avoir écrit *Don Giovanni* peut-être qu'on a prêté à Mozart les appétits et les aventures de don Juan. Il est un autre reproche dont nous avons à cœur de soulager sa mémoire. On a prétendu que Mozart oubliait parfois sa raison dans la bouteille. Rien n'est moins exact.

Il aimait le vin et avait une certaine tendresse pour un verre de punch; ceci est incontestable. C'était pour lui comme un cordial salutaire qui le soutenait dans ses grands travaux et lui rafraîchissait les idées. A Vienne, il vécut pendant quelque temps à côté d'un de ses amis, le conseiller Martin Loibl, dont il n'était séparé que par une mince cloison. Ce brave Allemand, grand amateur de bons crus, avait une cave dont il aimait à faire les honneurs avec une libéralité qui n'était pas exempte d'une nuance d'orgueil. Aussitôt qu'il entendait s'éveiller le clavecin de Mozart, il descendait au cellier, choisissait une de ses plus vieilles bouteilles et venait la déposer silencieusement sur la table de son voisin. Très sensible à cette attention, Mozart remerciait d'un signe, se versait un doigt de tokay et se remettait à travailler, sans plus se soucier de la généreuse liqueur qui pétillait et s'évaporait dans sa prison de cristal.

Pendant le voyage à Paris, que le jeune maître fit sous la conduite de sa mère, M^me^ Mozart écrivait à son mari : « N'ayez nul souci à propos des excès de table, vous savez aussi bien que moi queWolfgang sait à cet égard se modérer lui-même. » Et, en effet, il écrivait de son côté : « A mes repas je ne bois que de l'eau, un verre de vin, au dessert seulement, pour combattre la crudité des fruits. »

Certes, ce ne sont pas là des habitudes d'intempérance, et les paroles indignées dont il a flétri plus d'une fois l'ivrognerie de ses camarades auraient suffi seules à faire suspecter une accusation aussi sotte que perfide.

Faut-il parler maintenant des qualités de son cœur? Nous avons vu que nul plus que lui n'eut de tendresse et de soumission filiale. Son affection pour sa sœur ne fut ni moins vive ni moins constante; il ne cessa jamais de réclamer sa part de ses petits et grands chagrins, et à l'heure même où le fardeau de la vie pesait le plus lourdement sur ses épaules, il offrait à Marianne de la prendre à sa charge, en attendant que son fiancé eût trouvé la position qu'il ambitionnait, pour l'épouser.

Il n'était pas moins dévoué à ses amis et à ses camarades, et plus d'une fois il fut dupe de sa générosité. Le clarinettiste Antoine Stadler, celui-là même pour lequel Mozart écrivit son admirable quintette, ne rougissait pas d'en abuser. Un jour, sachant que Mozart avait reçu cinquante ducats de l'empereur, Stadler vint le supplier, les larmes aux yeux, de lui prêter cet argent. Mozart, très serré lui-même, ne pouvait absolument s'en dessaisir, mais ne voulant pas refuser, il remit à Stadler deux grosses montres à répétition sur lesquelles le mont-de-piété prêta la somme.

A l'heure du remboursement, Stadler, naturellement, ne se trouva pas prêt, et Mozart dut avancer les cinquante ducats nécessaires pour libérer les bijoux engagés. Malheureusement, il eut l'imprudence de les remettre à son débiteur qui les mit sans scrupule dans sa poche et laissa son trop confiant ami se tirer d'affaire comme il le pourrait.

De pareilles leçons ne le rendaient pas plus circonspect. Il ne pouvait résister aux élans de son cœur et se

privait souvent lui-même pour secourir d'autres moins besoigneux. Il était généreux par nature.

Un jour, à Leipzig, où il venait de donner un concert, il se souvint au moment de partir qu'il n'avait pas réglé sa note avec son accordeur. — Combien vous dois-je, mon ami? lui demanda-t-il. — Majesté impériale! répliqua le vieillard tout troublé par la présence du maître, monsieur le maître de chapelle de Sa Majesté, veux-je dire... je ne pourrais préciser... je suis venu plusieurs fois..., enfin, je me contenterai d'un thaler. — Un thaler? s'écria Mozart, allons donc, il ne sera pas dit qu'un brave homme comme vous s'est dérangé pour cette bagatelle. Et en parlant ainsi il lui mit dans la main deux ducats.

Ce n'était pas seulement de son argent que Mozart était libéral, mais de son génie. Sous ce rapport il donnait sans compter et jamais il ne se lassa d'ouvrir les trésors de son imagination pour obliger un chanteur ou satisfaire le caprice d'une cantatrice. Comme le héros du conte de Perrault, il semait les miettes de ce pain céleste tout le long de sa route, et les oiseaux perchés dans les branches venaient le butiner gaiement, sans qu'il songeât jamais à réclamer son bien ou à en tirer profit.

Tel était l'homme dans les relations ordinaires de la vie; nous allons voir maintenant ce qu'il fut dans son ménage.

XXIV

Mozart dans son ménage.

L'homme qui s'est épris de la muse a-t-il tort ou raison de lui donner une rivale? Fait-il bien de se marier? Fe-

rait-il mieux de rester garçon? Question souvent posée et débattue, mais insoluble de sa nature. Chacun peut la discuter pour soi; peronne n'a le droit de la trancher pour tous. Affaire de goûts et de sentiments.

Dans notre cas spécial, nous croyons que Mozart suivit sa véritable voie. Son caractère affectueux lui commandait la vie de famille, et l'activité de son esprit voulait être modérée plutôt qu'excitée. Nature calme et placide, Constance Weber convenait à ce rôle. Elle n'avait pas ce qu'on appelle une grande éducation, mais une intelligence ouverte. S'il lui manquait l'esprit nécessaire pour deviner la grandeur géniale de son mari, elle en avait assez pourtant pour sentir qu'il n'était pas un homme ordinaire.

Ce qu'elle avait cultivé le mieux, c'était son goût musical. Elle jouait agréablement du clavecin, lisait très couramment à livre ouvert et chantait en artiste. Sans avoir la voix dramatique et puissante d'Aloyse, ni l'organe souple et excentrique de sa sœur aînée Josepha, elle était douée pourtant d'un soprano bien timbré, dont l'étude avait encore développé l'ampleur et l'étendue.

Nous pouvons sur tous ces points peser très exactement sa valeur et son mérite, car il existe des vocalises écrites expressément « *per la mia cara Costanza* » ou « *per la mia cara consorte* », et nous avons conservé une sonate pour violon et piano, avec cette dédicace écrite en français, de la main de l'auteur : « Par moi, W. A. Mozart, pour ma très chère épouse. »

Nous savons aussi qu'elle avait une prédilection pour les formes sévères et classiques de l'art, et c'est Mozart lui-même qui nous le révèle dans une lettre à sa sœur, laquelle nous ouvre en même temps une éclaircie sur les études du maître à cette époque de sa vie. « La fugue

que voici, écrit-il à Marianne, a été composée pour complaire à ma chère Constance. Le baron Van Swieten, chez qui je vais tous les dimanches, m'a prêté les œuvres de Hændel et de Sébastien Bach, que je lui ai jouées d'un bout à l'autre. Lorsque ma femme fit connaissance avec les pièces fuguées de ces maîtres, elle s'en éprit tellement que depuis ce temps elle ne veut plus entendre d'autre musique. Or, comme j'improvise souvent des fugues, elle me demanda dernièrement si j'en avais écrit quelques-unes. Je dus lui dire que non. Alors elle me gronda très fort de négliger ainsi ce qu'elle trouve de plus beau et de plus parfait dans l'art, et elle ne me laissa de repos que je n'eusse fixé sur le papier « le morceau que je t'envoie. »

Ce penchant passionné pour la fugue, cette innocente inclination de sa femme, n'était pas tout à fait d'accord avec le goût de Mozart, qui traitait ce genre de musique de « pur enfantillage ». Mais à cela près, les deux époux étaient bien faits pour s'entendre. C'était à tous les égards un couple bien assorti.

Ils étaient doués tous deux d'une égalité d'humeur que rien ne pouvait altérer et d'une insouciante gaieté dont la situation précaire de leur jeune ménage faisait le don le plus précieux. S'ils n'étaient guère habiles à prévenir les mauvais jours, ils s'entendaient du moins à les supporter avec philosophie.

Le lendemain de leur jour de noce, l'abbé Stadler vint leur apporter ses félicitations[1]. Il trouva la porte ouverte, pénétra dans l'appartement et le parcourut sans rencontrer personne. Fort de son intimité, il se décida

1. Cet abbé Stadler n'est pas à confondre avec son homonyme, le clarinettiste peu scrupuleux dont nous avons fait connaissance.

enfin à ouvrir la chambre à coucher et trouva les deux nouveaux époux dormant la grasse matinée. En voyant son ami, Mozart voulut absolument le retenir à déjeuner, mais il eut beau sonder ses poches, il n'y dénicha pas un kreutzer, il eut beau fouiller tous les coins du buffet, il n'y recueillit que du pain et du café, repas frugal que Stadler accepta gaiement et que Constance, faute d'autres vêtements, dut préparer en toilette de mariée.

Un autre jour, un des amis de Mozart le surprit en train de faire danser furieusement sa femme autour de la chambre. — « Eh! mais, s'écria le visiteur étonné, est-ce un pas nouveau que vous apprenez à madame? — Du tout, mon ami, riposta Mozart en éclatant de rire, c'est une méthode économique de chauffage. Il fait un froid de loup, nous n'avons pas de bois, et j'ai pensé qu'un tour de valse remplacerait la bûche absente. »

Pour achever ce petit tableau d'intérieur, je demande la permission de transcrire le fragment d'une épître adressée à la baronne de Waldstædten, celle-là même dont l'intervention avait été si efficace pour la conclusion du mariage de Mozart. Cette lettre aura l'avantage de marquer d'un trait la nature humoristique de notre héros et de nous le faire voir sous un aspect que nous n'avons pas suffisamment mis en relief. La voici :

« Très chère, très belle et très excellente baronne, baronne précieuse et inestimable, baronne argentée, baronne dorée, baronne en sucre!... j'ai fait hier une grosse bévue en oubliant de vous remercier de toutes les peines que vous avez prises pour me faire prêter le beau frac et de la gracieuseté avec laquelle vous avez bien voulu m'en promettre un semblable. Je sentais que j'avais un mot à vous dire et je ne pouvais me rappeler

lequel ; la chose ne voulait pas entrer dans ma sotte cervelle. Vous savez que ces distractions me sont habituelles, les idées les plus simples s'obstinent à m'échapper et ne veulent pas me *tomber* dans l'esprit. Je suis fait ainsi et j'aurais peut-être agi très sagement en laissant la musique pour étudier la bâtisse, car j'ai toujours entendu dire que les meilleurs architectes sont ceux qui n'ont pas à redouter de voir *tomber* leurs maisons[1].

« Maintenant il faut vous dire que je suis à la fois le plus heureux et le plus malheureux des hommes. Depuis que je vous ai rencontrée au bal, si délicieusement belle, j'ai perdu le repos de mon âme ! Je ne fais plus que soupirer et pleurer ! Dès l'instant que je vous vis, je fus frappé au cœur et, j'eus beau faire, de toute la soirée il me fut impossible de danser, je me résignai donc à sauter. On servit à souper : pas moyen de manger, je dévorai. J'allai me coucher : impossible de reposer paisiblement, je dormis comme un loir et je ronflai comme un ours. Mais, entre nous, je ne suis pas à plaindre, car, sans grande fatuité, je suis persuadé que votre grâce a éprouvé les mêmes troubles que moi. — Vous souriez, madame, — vous rougissez ! — Ah ! je suis le plus fortuné des mortels ! — Mais, juste ciel ! qui me touche l'épaule ? qui plonge son regard irrité dans mes phrases brûlantes ? — Malheur ! malheur ! ! malheur ! ! ! c'est ma femme ! — Eh bien donc, ô mon Dieu, que ta volonté soit faite, puisque je l'ai prise, je la garderai. Pour la fléchir et l'apaiser, je lui dirai que je l'adore et je m'imaginerai que je dis la vérité... A propos, j'avais encore une prière à vous adresser, ma-

1. Je traduis comme je peux. Le jeu de mots dans l'original roule sur *einfallen*, qui a cette double signification : tomber dans l'esprit et s'écrouler.

dame ; mais comment m'y prendre ? comment faire rimer le nom d'une femme charmante, telle que vous, avec un pot de bière? — Eh mais, voilà le mot lâché ; et je l'ai fait avec une adresse !... *senza burle!* Si votre grâce pouvait m'envoyer ce soir un pot de bière anglaise, elle me ferait un sensible plaisir, car ma Constance est... comment dirai-je? elle est... bref, elle a des envies. Vous voyez que cette petite femme peut être utile à l'occasion, ne fût-ce qu'à me fournir un prétexte pour vous demander un pot de bière. Donc, elle et moi, chère madame, elle qui est un ange et moi qui suis le modèle des maris, nous vous baisons mille fois les mains. — *Mozart magnus corpore parvus, et Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima.* »

Ce ton d'enjouement était naturel à Mozart et Constance n'était pas d'une nature moins heureuse que lui. Tous deux avaient fait provision de bonne humeur et c'était là le plus clair des richesses de la communauté. Aussi portaient-ils allègrement le fardeau de la pauvreté ; ils puisaient la force de résister aux coups de la fortune dans cette affection vive et profonde qu'ils se conservèrent l'un à l'autre jusqu'au jour cruel de la séparation.

Nissen, le second mari de Constance, voudrait insinuer qu'elle était plus éprise du génie de Mozart que de sa personne. Sans doute il a cédé, dans cette occasion, à un léger mouvement de vanité. Quel est l'homme, alors même qu'il est le mari d'une veuve, qui ne se flatte d'avoir le premier fait parler le cœur de sa femme ?

A son témoignage suspect nous pourrions opposer tout un cortège de dépositions irrécusables. Contentons-nous de celle de Niemetschek, qui parle de ce qu'il a

vu de ses yeux. « Constance Weber, dit-il, fut une femme bonne et fidèle, pleine d'amour pour son mari. Elle sut sans peine se plier à son caractère et gagner sa confiance. Mozart, de son côté, l'aimait sincèrement et lui confessait tout ...même ses petits péchés; et elle l'en récompensait par des soins affectueux et une vive tendresse. »

Quant à celle de Mozart, elle éclate et déborde dans ses lettres avec une verve juvénile, une candeur passionnée qui nous touche. « Si je t'avouais, chère adorée, tout ce que je dis à ton portrait, tu rirais de ma folie. Ainsi quand je le retire de sa prison : « Dieu te bénisse, « lui dis-je, chère petite Constance, Dieu te garde, ai- « mable friponne, petite boule frisée, petit nez pointu, « ma joie et ma douleur ! » Et lorsqu'il faut me séparer de ta chère image, je la laisse glisser dans son écrin tout doucement, tout doucement : « Encore, lui dis-je, encore, encore, encore ! » mais avec les inflexions de tendresse et les nuances variées qu'on peut donner à ce petit mot significatif. Puis lorsque le portrait a tout à fait disparu : « Bonne nuit, mon petit rat, dors en paix ! »

Ces enfantillages charmants ne sont pas des épanchements de la première heure. Jusqu'à son dernier moment, Mozart conserva pour sa femme cette fraîcheur d'affection ; sa lune de miel ne fut jamais troublée par les orages de la lune rousse. Et que de sollicitudes, de soins délicats, lorsque la maladie vint visiter sa chère Constance ! Il l'enveloppait dans sa tendresse et veillait sur elle, comme une mère sur son enfant.

De bon matin, et souvent dès cinq heures, il se dérobait sur la pointe des pieds, pour faire un tour de promenade à cheval ; mais il ne partait jamais sans laisser

sous l'oreiller un petit billet, sous forme de recette thérapeutique : « Je te souhaite le bonjour, chère petite femme, j'espère que tu auras bien dormi et que rien n'aura troublé ton repos. Prends garde de te refroidir, ne te lève pas trop vivement, ne te baisse pas, ne t'étends pas, ne te mets pas en colère contre la servante. Prends garde aussi de tomber sur le seuil en passant d'une chambre à l'autre. Conserve-moi tous tes ennuis domestiques jusqu'à ce que je revienne, ce ne sera pas long, je serai ici à telle heure. »

A son retour, il s'asseyait au chevet du lit et travaillait auprès d'elle toute la journée; debout au moindre mouvement et prêt à satisfaire ses désirs, avant qu'elle les eût formulés. Si la porte s'ouvrait, il commandait le silence d'un geste ou d'un mot et ne souffrait pas que le moindre bruit pût troubler le sommeil de la pauvre malade.

Il avait tellement pris l'habitude de ce mouvement que, longtemps après la guérison, en rencontrant un ami dans la rue, il se dressait sur la pointe des pieds, posait un doigt sur sa bouche et l'accueillait par le chut mystérieux qu'il avait tant de fois laissé tomber de ses lèvres.

Sa belle-sœur Sophie, plus tard Mme Haibl, nous raconte à ce sujet un trait caractéristique. Un jour qu'elle veillait Constance de concert avec Mozart, écrivant comme d'habitude au chevet du lit, le sommeil, qui depuis longtemps fuyait la malade, venait de descendre enfin sur ses yeux fatigués. Malgré l'attention réclamée par son travail, Mozart ne la perdait pas de vue et il venait d'échanger un coup d'œil satisfait avec Sophie, lorsque tout à coup la porte s'ouvrit et le domestique entra brutalement, faisant sonner ses gros souliers sur

le parquet. Tremblant pour le repos de la souffrante, Mozart se leva vivement, mais son fauteuil glissa sous lui et il s'enfonça profondément dans la cuisse un canif qu'il tenait ouvert à la main. Lui si douillet d'ordinaire, si sensible à la souffrance, qu'une piqûre d'épingle le faisait pâlir, il ne poussa pas un cri, ne fit pas un mouvement; sans bruit et lentement il se retira dans la chambre à côté pour se panser. Le sang jaillissait avec force, et la blessure était si large qu'il en boita pendant plusieurs jours, mais il sut maîtriser vaillamment la douleur et dissimula si bien que Constance ne se douta jamais de ce petit accident.

Ce sont là de petits détails sans doute, mais qui ont leur importance en ce qu'ils achèvent de faire connaître l'homme.

XXV

Nouvelles espérances, nouveaux projets. — Mozart professeur de clavecin et d'harmonie. — Mozart entrepreneur de concerts en plein vent. — Le baron Van Swieten et sa bibliothèque. — Mozart à la Thomasschule de Leipzig. — Décadence de l'opéra allemand et résurrection de l'opéra italien à Vienne.

Au lendemain de son mariage, l'éternel problème d'un poste fixe se dressa devant les yeux de Mozart avec une nécessité plus impérieuse que jamais. Malheureusement, l'avarice de Joseph II n'était pas un obstacle moindre que le réseau des gens en place qui barraient obstinément le passage. L'archiduc Maximilien, alors coadjuteur de l'archevêque de Cologne, avait un instant donné à Mozart quelques espérances, mais ses plus fervents protecteurs tels que le prince de Kaunitz, usaient

leur crédit sans obtenir de solution. « Un artiste tel que Mozart, disait cet esprit éclairé, ne vient au monde que tous les cent ans, et c'est un crime de le laisser s'épuiser dans une lutte perpétuelle contre la misère. » L'empereur en convenait de la meilleure grâce du monde, mais il ne semblait pas se douter qu'un tour de clef donné à sa caisse, une signature apposée sur un brevet, pouvait avoir un effet tout autre que cette stérile commisération.

Dans ces circonstances, Mozart tourna de nouveau les yeux vers la France. Il se remit à travailler notre langue, qu'il parlait et écrivait du reste assez couramment, et prévint Legros, le directeur du *Concert spirituel*, de son désir de revoir Paris. Soit que Legros ait laissé tomber la proposition, soit que Mozart ait écouté les conseils de son père, qui ne se montrait pas favorable à ce projet, cette idée fut abandonnée, aussi bien que celle d'un voyage en Angleterre.

En attendant des jours meilleurs, Mozart continua donc, comme par le passé, à demander le plus clair de ses revenus à l'enseignement. Il montrait le clavecin à quelques dames de l'aristocratie et donnait aussi des leçons de composition, dont nous avons conservé les cahiers. C'est en les réunissant qu'on a publié le petit traité d'harmonie intitulé : *Principes de la basse générale*.

Il les illustrait parfois d'observations curieuses, auxquelles il aimait à donner un tour humoristique : « Ce *mi*, madame, est très maladroit. On voit bien que vous l'avez écrit pour ne pas aller d'une consonnance à l'autre par mouvement égal. Vous avez imité les mauvais poètes, qui ne craignent pas de dire une bêtise pour faire plaisir à la rime. »

Une de ses remarques les plus piquantes est celle qu'il fit au profit du ténor Kelly; cet artiste composait des *lieder* agréables et s'était mis en tête d'étudier la composition. « Si vous aviez appris le contrepoint, mon ami, lorsque vous étiez à Naples, vous auriez bien fait. Aujourd'hui que vous avez à vous préoccuper de votre métier de chanteur il est trop tard pour espérer quelque fruit des études que vous voulez entreprendre. Rappelez-vous que rien n'est plus dangereux qu'un demi-savoir. Vous avez un talent naturel pour trouver des mélodies; quelques bribes de théorie vous feront perdre cette faculté précieuse. Mieux vaut la garder et se passer de science, car vous trouverez partout des musiciens instruits qui vous rendront le service de mettre vos compositions sur pied. *La mélodie est l'essence même de la musique.* Je compare volontiers l'homme capable d'en inventer à un coursier de race; le simple contrepointiste est tout au plus un cheval de poste, qu'on peut louer lorsqu'on a besoin de ses services. Donc restons-en là, si vous le voulez bien, et consolez-vous avec le proverbe italien : « *Chi sa più, meno sa;* Qui peut le plus peut le moins. »

Indépendamment des ressources qu'il tirait de ses leçons, Mozart bénéficiait encore de ses séances musicales. Il donnait chez lui, et régulièrement tous les dimanches, des matinées de musique de chambre, auxquelles il admettait des auditeurs payants, et organisait tous les ans un grand concert pour l'époque du carême.

Au mois de mai 1782, il s'associa avec un certain Philippe Martin qui avait obtenu le privilège impérial d'une série de douze concerts à donner dans l'*Augarten*, jardin public ouvert par Joseph II et « consacré aux

hommes de toutes classes par leur appréciateur », comme le constate l'inscription qui s'y trouve encore de nos jours.

Martin avait, en outre, l'autorisation de donner quatre grandes fêtes de nuit sur les principales places de Vienne. On les entourait, pour la circonstance, d'une palissade de planches, et les amateurs de musique y trouvaient de quoi se rafraîchir, entre deux symphonies.

Il ne paraît pas que ces différentes spéculations aient beaucoup enrichi Mozart, car, après la première séance, il n'est plus question de ces concerts dans ses lettres, et la gêne de son ménage était, hélas! toujours aussi pressante.

Mais ces travaux multiples et ces préoccupations constantes ne pouvaient affaiblir son amour de l'art ni le détourner de ses études. Sous ce rapport sa liaison avec Van Swieten fut décisive pour le développement de son génie.

Cet amateur éclairé, fils d'un chirurgien hollandais, avait appris à connaître l'œuvre de Bach et de Hændel dans le cours de la mission diplomatique dont il avait été chargé près de la cour de Berlin. Naturellement porté vers les formes austères de l'art, il s'était fortement épris de ces deux grands maîtres et avait patiemment rassemblé leurs compositions dans une bibliothèque riche et choisie, alors unique à Vienne, où dominait le goût de la musique ultramontaine.

Ce fut lui qui fit connaître ces deux grands modèles à l'auteur des *Saisons*, qui les proposa sans se lasser à l'admiration de Mozart, et qui plus tard encore communiqua son saint enthousiasme au jeune Beethoven.

L'auteur de la neuvième Symphonie a dit de Hændel

que c'était le maître des maîtres; Haydn a déclaré que dans ses chœurs il est d'une majesté à laquelle on ne peut espérer atteindre, et Gluck avait pour le compositeur saxon une piété qui touchait à l'adoration. Il avait suspendu son portrait au pied de son lit, pour le saluer en ouvrant les yeux et lui rendre cet hommage matinal avant que son esprit pût s'égarer dans d'autres pensées [1].

L'opinion de Mozart est plus caractéristique. « Hændel, a-t-il dit, sait mieux que personne atteindre l'effet. Lorsqu'il le veut, il frappe comme la foudre. » Malgré cette appréciation si juste et si fine, Mozart, il faut en convenir, a mieux compris Hændel qu'il ne l'a senti. Ces deux génies n'étaient pas apparentés [2].

Le style de Bach était plus familier à Mozart. Il étudia ses fugues dans la collection de Van Swieten avec une ferveur profonde et s'efforça constamment de marcher sur les traces du maître, dans ses compositions classiques de cette époque, inspirées par l'ombre du grand Sébastien.

Dans la suite, il ne négligea aucune occasion de faire plus ample connaissance avec la musique de ce vénéré patriarche. A Leipzig, il eut la bonne fortune d'entendre exécuter dans l'église de Saint-Thomas, sous la

1. Cette piété de l'auteur d'*Armide* pour le créateur du *Messie* est d'autant plus remarquable que Hændel avait complètement méconnu le génie de Gluck. « Gluck, avait-il dit, ne sait pas plus de musique que ma cuisinière. » Il est vrai que cette opinion cavalière date d'une époque où cet homme illustre n'avait pas encore donné sa mesure.

2. Il serait facile de le démontrer, mais ces considérations nous entraîneraient trop loin et nous détourneraient de notre objet. Mozart, on le sait, a instrumenté *le Messie*, *Acis et Galatée*, *la Fête d'Alexandre* et l'*Ode à sainte Cécile*.

direction de Doles, l'admirable motet a huit voix : *Chantez un nouveau cantique au Seigneur* [1].

Ces flots mélodieux, roulant les uns sur les autres, ces harmonies grandioses, se gonflant et s'élevant comme les vagues de l'Océan, le saisirent vivement et lui arrachèrent des cris d'admiration. « Enfin, s'écriait-il, voici du nouveau et j'apprends à connaître un art que j'ignorais encore ! » Et lorsqu'il sut que la bibliothèque de la Thomasschule renfermait plusieurs morceaux de cette espèce, il supplia qu'on voulût bien les lui communiquer. Ils n'étaient pas écrits en partition et l'on n'en possédait que les parties séparées. Il fallut les ranger autour de lui par terre. Mozart les parcourut avec une ardente curiosité, se traînant d'une feuille à l'autre jusqu'à ce qu'il eût tout vu, tout lu, tout fixé dans sa mémoire.

Il ne faudrait pas croire, toutefois, que ces études suivies avec une ardeur singulière éteignaient chez Mozart la flamme de l'imagination et tempéraient l'activité de son esprit, essentiellement producteur. Non, cette période de sa vie n'est pas moins féconde que les autres, et la mort seule était capable de faire tomber la plume de sa main glacée. Mais, comme toujours, le théâtre l'attirait de préférence, et c'est vers la scène qu'il tournait ses yeux pleins de convoitise et de désirs.

Or, malgré le grand succès de *l'Enlèvement au sérail*, l'Opéra allemand de Vienne languissait et agonisait visiblement. Les compositeurs qui essayaient de le rendre à la vie n'avaient pas les épaules assez robustes pour le soutenir. Mozart seul était capable de le tenter. Mais

1. *Singet dem Herrn ein neues Lied.*

encore fallait-il un livret, sur lequel il ne courût pas le risque de perdre sa peine et son temps. On lui en avait offert un intitulé : *Quelle est la meilleure nation?* Le texte en était si pitoyable et l'intérêt si nul que le compositeur avait dû le refuser. Un autre compositeur, Umlauf, s'en chargea, et la pièce tomba à plat, donnant ainsi le coup de grâce à l'institution nationale, qu'on avait eu tant de peine à fonder.

En présence de cette pénurie désolante, l'empereur avait dit adieu à son rêve et s'était décidé à rappeler les Italiens. Il avait donné l'ordre de recruter dans la Péninsule une troupe d'élite et de conserver les meilleurs artistes de l'Opéra national, pour les mêler à la nouvelle compagnie. Ses agents l'avaient admirablement compris et servi. Ils avaient ramené à Vienne une réunion de chanteurs de premier ordre, parmi lesquels on comptait Nancy Storace, M^me^ Mandini, Célestine Collellini, l'admirable baryton Mandini, le ténor O'Kelly et Benucci, un bouffe incomparable ; ils vinrent tous se ranger à côté du ténor Adamberger, de M^mes^ Lange, Cavalieri et Bernasconi, qui faisaient partie de l'ancienne troupe allemande.

Aussitôt Mozart se mit en quête d'un livret. « Je viens d'en parcourir plus de cent, écrit-il à son père, sans en trouver un seul qui me satisfasse. Les meilleurs demanderaient pour le moins des changements nombreux. Dans ces conditions il est plus facile d'en faire un tout nouveau. Nous avons ici un certain abbé da Ponte, qu'on a chargé *per obligo* d'écrire un livret pour Salieri. Ce travail lui prendra encore deux mois environ. Il m'a promis qu'il s'occuperait ensuite de moi. Mais qui m'assure qu'il tiendra parole? Vous connaissez les Italiens; ils ont des relations charmantes, mais... enfin

vous me comprenez. S'il est d'accord avec Salieri, je pourrais bien attendre l'effet de sa promesse jusqu'à la fin de ma vie. Et pourtant je serais si heureux de composer un nouvel ouvrage ! »

Bien qu'Italien, da Ponte devait donner tort aux fâcheux pronostics de Mozart et *le Nozze di Figaro*, en attendant *Don Giovanni* devaient bientôt lui prouver que l'abbé poète savait aussi bien tenir que promettre.

XXVI

Une visite à Salzbourg. — *L'Oca del Cairo.* — *Lo Sposo deluso.* — Compositions instrumentales. — Haydn et Mozart.

Le pouvoir absolu, l'on sait cela, ne s'abdique pas volontiers, et le père de famille lui-même, qui en est le représentant le plus auguste, ne se démet souvent de son autorité qu'avec une répugnance manifeste. Depuis le jour où son fils s'était émancipé par le mariage, Léopold Mozart avait, au fond du cœur, une sourde rancune contre celle qui lui avait arraché sa couronne paternelle. Cette froideur voulait vainement se dissimuler ; elle perçait malgré lui dans ses lettres et s'égarait parfois sur Wolfgang lui-même. Mozart s'en était bien vite aperçu et s'était promis de fondre la glace. Il avait imaginé un coup de maître ; c'était de se rendre à Salzbourg avec sa femme et de poser sur les genoux du vieillard, comme cadeau de bienvenue, un poupon frais et rose.

Ce rêve charmant fut réalisé. Aussitôt après les rele-

vailles de Constance, Mozart partit avec elle et le petit Léopold, qui avait fait triomphalement son entrée dans le monde pendant que son père écrivait, dans la chambre de l'accouchée, le beau quatuor en *ré mineur* [1].

Le sourire de l'enfant qui portait son nom dissipa les ombres qui planaient sur le front du grand-père. Il se montra doux et paternel avec sa bru, mais ne se réconcilia vraiment avec elle que lorsqu'il la vit à Vienne, s'appliquant aux soins du ménage, se montrant soucieuse d'ordre et d'économie.

En passant à Salzbourg, Mozart s'était souvenu de son ancien collaborateur, l'abbé Varesco. Il avait eu quelques difficultés avec lui au sujet de l'*Idomeneo*, mais il espérait que ces nuages légers s'étaient dissipés et croyait d'autant mieux pouvoir compter sur Varesco qu'il pouvait lui promettre des honoraires de 4 à 500 florins, l'usage étant à Vienne que le librettiste touchât la recette de la troisième représentation.

Il ne s'était pas trompé. Devant ces raisons sonnantes, Varesco ne pouvait garder rancune. Il s'était mis à l'œuvre sans perdre de temps, avait esquissé le plan d'un opéra bouffe en trois actes, *l'Oca del Cairo*, et, d'une plume alerte et légère, il en avait écrit les premiers tableaux.

De son côté, Mozart, sans aller au fond des choses, avait ouvert les sources de son inspiration et lorsqu'après trois mois de séjour dans sa ville natale, il reprit le chemin de Vienne, il emportait la musique de son premier acte, presque entièrement achevée.

Ce fut alors seulement, ô suprême imprudence! qu'il

1. Ce premier né ne vécut environ que six mois.

s'avisa d'examiner de plus près la fable imaginée par son collaborateur. Il n'eut pas de peine à comprendre ce qu'elle avait de puéril et de niais et vit clairement combien elle s'adaptait mal aux conditions du théâtre.

Malheureusement il avait affaire à l'amour-propre d'un homme irritable, dont il connaissait l'obstination par expérience. Quelque adresse qu'il mît à ne pas le blesser, toutes ses représentations furent inutiles; Varesco fut intraitable. L'orgueilleux poète comtemplait son œuvre d'un regard fier et attendri et, à la moindre amputation qu'on lui proposait, il criait comme si on lui déchirait les entrailles.

Il fallut en rester là; Mozart dut abandonner un travail commencé de si bon cœur et des morceaux si bien venus qu'on peut les comparer tous, sans aucun désavantage, aux meilleures pièces des *Nozze di Figaro* [1].

Désabusé du côté de Varesco, Mozart se remit à feuilleter avec désespoir les anciens livrets, dont il avait une volumineuse collection. Il finit par en découvrir un qui lui parut à peu près possible : *lo Sposo deluso*, mais cette fois encore il ne fut pas long à revenir sur sa bonne opinion, et s'arrêta net, après en avoir écrit quatre morceaux.

Une troisième tentative ne fut pas même poussée si loin et se borna à la composition du trio d'introduction

1. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet, que j'ai traité dans un article spécial inséré dans *le Ménestrel* et publié en tête de la partition de *l'Oie du Caire*. Quelques-uns de mes lecteurs se rappellent peut-être que j'ai recueilli le travail inachevé de Mozart et que, tout en lui conservant son titre original, j'ai adapté sur cette immortelle musique une bouffonnerie de mon invention. Ainsi préparée pour la scène, *l'Oca del Cairo* a été jouée pour la première fois au théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 6 juin 1867, et son succès s'est prolongé pendant plus de cent représentations.

d'*il Regno delle Amazoni*, autre canevas sur lequel Mozart s'était fait de courtes illusions.

Entre temps, le Théâtre-Italien s'était ouvert le 22 avril 1783, avec *la Scuola dei gelosi*, opéra pour lequel Salieri avait écrit de la musique nouvelle, et cette première tentative eut un brillant succès. Un ouvrage de Cimarosa, *l'Italiana in Londra*, fut reçu avec moins de faveur; mais *Fra due litigante il terzo gode*, de Sarti, remporta un véritable triomphe.

Pendant ce temps le pauvre Mozart rongeait son frein en silence et saisissait avidement les occasions d'écrire, pour les opéras du répertoire, quelques morceaux nouveaux, qn'on y insérait sans façon, suivant la mode du temps. C'est ainsi qu'il composa plusieurs pièces pour *il Curioso indiscreto* d'Anfossi, un trio et un quatuor pour *la Villanella rapita* de Bianchi, deux perles de la plus belle eau, deux véritables chefs-d'œuvre [1],

Mais comme décidément il ne trouvait pas de pièce supportable, il se décida à retourner momentanément vers ses compositions instrumentales. Outre plusieurs sonates et concertos, il écrivit alors le quintette pour clavier et instruments à vent, à l'intention du clarinettiste Stadler. Mozart disait de lui-même en parlant de cette

1. Otto Jahn a reconstitué le répertoire du théâtre italien de Vienne, depuis le mois d'avril 1783 jusqu'au mois de novembre 1791. Comme Mozart a vu jouer la plupart de ces pièces et qu'il en empruntait les partitions à la bibliothèque du théâtre pour les étudier à loisir, il est utile, croyons-nous, d'en donner les titres. En voici une liste, que nous bornons toutefois aux principaux compositeurs : *L'Italiana in Londra, il Falegname, Giannina e Bernadone, il Pittore parigino, l'Amor costante, il Fanatico burlato, i Due supposti conti, i Due baroni* de Cimarosa; *il Barbiere di Siviglia, i Filosofi imaginari, la Frascatana, la Finta amante, il re Teodoro, la Contadina di spirito, la Discordia fortu-*

pièce superbe : « C'est certainement, en ce genre, ce que j'ai fait de mieux de ma vie. »

Il écrivit aussi plusieurs concertos pour le corniste Leitgeb, un de ses vieux camarades de Salzbourg, qui était venu se fixer à Vienne. Ce pauvre diable, qui joignait à la pratique de l'art le modeste commerce des fromages, était le bouffon complaisant, le souffre douleur de Wolfgang. C'était un habile instrumentiste mais un pauvre musicien, et Mozart ne manquait pas une occasion de s'égayer de son ignorance.

A chaque morceau qu'il écrivait, à sa sollicitation, il lui imposait quelque pénitence grotesque, le forçant à se tenir dans des positions invraisemblables ou à se traîner sur le parquet pour ramasser les parties d'une-demi douzaine de symphonies éparpillées par la chambre.

Un de ces concertos porte encore les traces de la plaisante humeur du maître. Mozart qui connaissait le fort et le faible de Leitgeb, s'était amusé à l'illustrer de remarques critiques, sous une forme parfois assez vive, notant d'une imprécation tous les passages dangereux que le malheureux corniste avait l'habitude de manquer. Ainsi par exemple, comme il savait que Leitgeb avait une tendance à presser, il avait marqué le mouvement pour la partie du cor d'un monumental *Adagio*, tan-

nata, *le Gare generose*, *il Mondo della luna*, *le Trame deluse*, *le Due contesse*, *la Modista raggiratrice*, *Nina la pazza per amore*, *la Molinara*, *i Zingari in fiera* de Paisiello ; *la Scuola dei gelosi*, *il Ricco d'un Giorno*, *la Fiera di Venezia*, *la Grotta di Trofonio*, *Prima la musica poi le parole*, *Assur re d'Ormus*, *il Talismano*, *il Pastor fido*, *la Cifra* de Salieri ; *Fra due litiganti*, *le Gelosie Villane*, *i Contratempi*, *Giulio Sabino*, *i Finti Eredi*, de Sarti ; *il Curioso indiscreto*, *i Viaggiatori felici*, *il Trionfo delle donne*, *le Gelosie fortunate*, *Gli amanti canuti* d'Anfossi ; *le Vicende d'amore*, *l'Inganno amoroso*, *la Pastorella nobile*, *la Quacouera spiritosa* et *la Bella Pescatrice* de Guglielmi.

dis que l'accompagnement portait *Allegro*. Après la ritournelle il avait écrit : « *A lei signor Asino :* A vous seigneur Aliboron! » Puis il continuait; « *Bestia! — Bravo poveretto! — Ajuto! — Ah porco infame!* » Et au retour fréquent d'un *ut dièze*, il s'écriait : « *Ma intoni almeno uno ;* mais tâche au moins d'en attrapper un misérable! » Puis à la cadence finale : « *Trillo di pecore! finisce?* Ah! trille malencontreux! le finiras-tu, gredin? — Grâce au ciel, il s'y décide. »

C'est dans cette période de sa carrière que Mozart écrivit aussi la plupart des beaux quatuors, dédiés à Joseph Haydn par une lettre d'une humilité toute filiale. Ces deux hommes illustres s'estimaient réciproquement et se portaient une affection mutuelle.

Ils se voyaient assez fréquemment et se plaisaient à faire ensemble de la musique nouvelle. Kelly raconte que, durant son séjour à Vienne, il assista souvent aux séances de musique de chambre qu'on donnait chez la cantatrice Nancy Storace. Dittersdorf y tenait le premier violon, Haydn le second, Mozart l'alto et Van Halle le violoncelle; attelage superbe, quadrige incomparable dont on ne verra peut-être jamais l'équivalent.

Notons en passant que lorsqu'on parlait à Mozart de la dédicace des quatuors, dont il avait fait hommage à Haydn, il répondait invariablement : « C'est une dette que j'ai acquittée, car c'est lui seul qui m'a révélé l'art de les écrire. »

Il ne manquait du reste aucune occasion de rendre hommage au génie du vieux maître, qui ne jouissait pas encore alors de cette réputation incontestée, que l'admiration universelle devait lui décerner après son retour

de Londres. Un jour, Léopold Kozeluch, personnage envieux et perfide, critiquait un quatuor de Haydn et en relevait devant Mozart toutes les apparentes négligences. « Franchement, s'écria-t-il, je n'aurais pas écrit cela de cette manière ! » — « Ni moi non plus, riposta Mozart, mais savez-vous pourquoi? c'est que ni vous ni moi nous ne sommes de force à le faire... »

C'est la réponse faite par Cimarosa à ce peintre qui, pour le flatter le plaçait au dessus de Mozart. — « Ah! monsieur, s'écria l'auteur *d'il Matrimonio*, que diriez-vous si l'on vous assurait que vous êtes supérieur à Raphaël? »

En retour de la déférence que Mozart montrait pour le génie du créateur de la symphonie, Haydn professait une admiration sans bornes pour celui de son jeune émule et rival. Lorsqu'on voulut l'appeler à Prague où Mozart l'avait déjà devancé pour se faire entendre aux fêtes du couronnement de l'empereur, il répondit avec une modestie excessive : « Partout où se trouve Mozart, Haydn ne peut se montrer. »

Et plus tard, après *le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*, lorsqu'on le pressait, dans la même ville, de donner un de ses opéras, il n'hésita pas un instant à décliner cette offre flatteuse, déclarant qu'il n'oserait jamais se mesurer avec son illustre contemporain. Il écrivit à ce propos une lettre. « Si je pouvais, disait-il, communiquer la vive, la profonde admiration que je ressens pour Mozart, à tous les amateurs de grande musique, les peuples ne tarderaient pas à se disputer cet incomparable génie. La ville de Prague aura-t-elle l'honneur de le garder? En ce cas, il faut qu'elle le récompense suivant ses mérites. Je ne puis contenir mon indignation lorsque je réfléchis que cet homme unique est encore

à la recherche d'une position, et que pas un prince ni un monarque n'a eu l'idée de se l'attacher. »

Mais le plus magnifique des témoignages est celui qu'il donna à Léopold Mozart qui le vit à Vienne. « Je vous le déclare à la face de Dieu, dit-il au vieillard qui fondait en larmes, je vous le jure sur mon honneur : votre fils est à mes yeux le plus grand compositeur qui ait jamais existé. »

XXVII

Mariage de Marianne Mozart. — Une visite du père à Vienne. — Mozart franc-maçon. — Prospérité du Théâtre-Italien de Vienne. — Sarti et Paisiello. — Rivalité de compositeurs et de poètes. — L'abbé da Ponte se jette dans les bras de Mozart.

Le 1er août 1785, Mozart écrivait à sa sœur : « Ah, diantre ! ah, sapristi ! il est grand temps que je me décide à prendre la plume, si je veux que ma lettre soit lue par une Vestale. Un jour de plus, il serait trop tard. » Marianne allait en effet se marier. Elle épousait le baron de Sonnenbourg, un veuf chargé de cinq enfants, qui occupait à Saint-Gilden l'emploi tenu jadis par le grand-père maternel de sa femme.

La séparation était cruelle pour le pauvre Léopold Mozart; aussi, après les félicitations d'usage, Wolfgang poursuivait-il d'un ton plus sérieux : « Ce qui nous attriste profondément, disait-il, c'est que notre vieux père va se trouver bien isolé. A la vérité tu ne seras pas loin de lui, et il pourrait sans trop se fatiguer te rendre de fréquentes visites, si les devoirs de sa charge ne l'en-

chaînaient à cette maudite chapelle. Si j'étais à la place du père, voici ce que je ferais : je rappellerais à l'archevêque mes longs et loyaux services, je le prierais de m'accorder ma retraite, et avec ma petite pension j'irais vivre à Saint-Gilden, près de ma fille, et j'y coulerais en paix le reste de mes jours; si le prince refusait, je lui donnerais purement et simplement ma démission et j'irais habiter avec mon fils, à Vienne. Voilà, ma chère sœur, ce que je te charge de lui mettre devant les yeux et je te prie d'employer toute ton influence sur lui, pour l'engager à prendre cette détermination. Je lui écris du reste, par le même courrier, pour t'appuyer de toutes mes forces. »

Le conseil était excellent et l'offre aussi généreuse que spontanée. Mais soit que la prudence de Léopold Mozart hésitât à se mettre à la discrétion de son fils, soit qu'une longue habitude du collier de misère lui rendît la liberté moins précieuse, il préféra rester à son poste jusqu'au bout.

Il se borna donc à demander un congé pour aller passer trois mois près de son fils, après avoir installé Marianne dans sa nouvelle famille [1].

Ce petit voyage fut le couronnement de la carrière du noble vieillard ; il trouva la suprême récompense de sa vie de dévouement et de sacrifices dans ce magnifique

1. Avec son mariage, nous prenons congé de Marianne Mozart. Fidèle à ses premières études, elle continua toujours, au milieu des soucis du ménage, à cultiver l'art de sa prédilection, et suivit les succès de son frère avec une affectueuse attention. Après avoir perdu son mari, elle voulut retourner à Salzbourg, où elle vécut à l'abri du besoin jusque dans un âge très avancé. En 1820, elle perdit la vue, mais ce malheur cruel ne put altérer l'égalité de son caractère. Elle conserva toujours cette bonne humeur et ce ton d'enjouement, qui étaient, pour les enfants de Léopold

éloge du génie de son fils tombé des lèvres de Haydn et dont nous avons reproduit les termes.

Il eut la joie de bercer sur ses genoux son petit-fils Charles qui était venu prendre au berceau la place encore chaude du pauvre Léopold, envolé presque aussitôt après avoir ouvert les yeux.

Le soir, il allait au théâtre ou au concert. On était en pleine saison musicale et chaque jour son fils remportait quelque nouveau triomphe, dont le cœur de Léopold Mozart pouvait s'enorgueillir à bon droit.

A ce moment, du reste, Wolfgang s'était brouillé temporairement avec la pauvreté, sa compagne trop fidèle: ses soirées et ses nombreuses leçons lui faisaient une existence relativement facile. Si le théâtre lui restait fermé, s'il n'avait pas encore remporté ces éclatants triomphes, qui devaient répandre son nom dans le peuple, il était du moins estimé par la classe élevée, recherché par les esprits d'élite. Il avait depuis quelque temps étendu considérablement le cercle de ses relations et s'était fait affilier à la franc-maçonnerie.

« A cette époque, dit l'abbé Goschler[1], la franc-maçonnerie n'apparaissait au milieu des bons Viennois que comme une simple association de bienfaisance, une sorte

Mozart, un héritage de famille. Elle avait même le courage de plaisanter de son infirmité. Un jour, après la visite d'une dame qui l'avait fatiguée de ses importunités et lui avait rompu la tête de son incessant bavardage, elle s'écria d'un ton joyeux : « Quel bonheur d'être aveugle ! au moins, à l'ennui d'entendre jacasser cette pie, je ne joins pas le déplaisir de la voir. » Marianne Mozart mourut dans sa ville natale le 29 octobre 1829. Elle venait d'entrer dans sa soixante-dix-neuvième année.

1. *Mozart d'après de nouveaux documents*. Brochure in-8°, Paris, 1866.

de société de secours mutuels, qui n'avait aucun caractère politique ni religieux. L'état précaire où se trouvait habituellement Mozart, la candeur même de son caractère qui ne soupçonnait le mal nulle part, durent lui faire accepter avec ardeur le droit et l'espoir de participer aux bienfaits d'une société philanthropique, promettant de venir en aide à ses besoins, en ménageant son amour-propre. »

Je laisse à l'abbé Goschler la responsabilité de son opinion sur les tendances de la franc-maçonnerie, n'étant pas en mesure de la contrôler, mais je ne puis accepter les motifs qu'il attribue à Mozart pour expliquer son affiliation. C'est mal connaître notre héros que de lui prêter des vues intéressées, lors même qu'elles seraient légitimes. Malgré son indigence, Mozart pensait plus à donner qu'à recevoir. Ce qu'il recherchait dans la franc-maçonnerie, c'était le commerce des hommes distingués qui en faisaient partie ; c'était le profit de l'intelligence. La célèbre société exerçait alors en Allemagne une attraction irrésistible sur tous les esprits éclairés et indépendants : Herder, Lessing, Wieland, Gœthe étaient franc-maçons[1].

Mozart prit ses nouveaux devoirs au sérieux, car non seulement il écrivit plusieurs cantates pour la loge *l'Espérance couronnée,* dont il faisait partie, mais il s'occupa de lui recruter des prosélytes, au nombre desquels il faut avant tout compter Léopold Mozart lui-même.

1. « En 1781, dit un écrivain allemand, il s'établit à Vienne une société secrète qui réunit bientôt tous les esprits et les hommes de marque, sous la direction du spirituel et intelligent Ignace von Born. Le but de la société était de combattre pour la liberté de conscience et l'indépendance de la pensée. » On voit que ce point de vue diffère essentiellement de celui de l'abbé Goschler. Mais je ne discute pas, je me contente d'exposer.

Cette initiation du vieux maître de chapelle eut pour la biographie de son fils une conséquence bien fâcheuse, car à partir de ce moment la franc-maçonnerie prit une large place dans les entretiens épistolaires de Wolfgang et de son père. Or, au lieu de collectionner précieusement ces lettres, comme il avait fait des précédentes, Léopold Mozart prit un soin scrupuleux de les faire disparaître. C'est ainsi que presque toute la dernière partie de leur correspondance est perdue pour nous.

Cependant l'archevêque de Salzbourg ne tarda pas à fulminer son *quos ego!* menaçant, comme de coutume, de suspendre le traitement du brave maître de chapelle, s'il dépassait les limites de son congé. Il fallut à regret boucler ses malles et se dire adieu. Mais cette fois le vieillard partait l'esprit satisfait et l'âme épanouie. Sa plus chère espérance, son rêve le plus ardent, s'étaient réalisés; il savait maintenant que son nom ne périrait pas et que le génie de son fils lui donnerait l'immortalité de la gloire. Comme Siméon tenant dans ses bras le Sauveur, entrevu dans ses visions paradisiaques, il pouvait s'écrier : *Et nunc, Domine, dimitte servum tuum.*

Il enveloppa ses deux enfants dans ses bras paternels, étendit une dernière fois ses mains tremblantes sur la tête de son petit-fils, puis il partit pour ne plus revenir. Cette entrevue fut la dernière; Wolfgang et son père ne devaient plus se revoir.

Entre temps, il s'était produit dans les coulisses du théâtre de Vienne une petite révolution, dont notre héros allait fort innocemment recueillir les fruits. L'Opéra-Italien faisant décidément fortune, Joseph II avait manifesté le désir d'augmenter le répertoire de sa troupe, de quelques ouvrages, expressément écrits pour elle. Il pouvait compter déjà sur Salieri et Sarti;

quant à Mozart, il n'y pensait pas. C'était à ses yeux un excellent compositeur de musique instrumentale, mais pour l'opéra il ne valait pas grande chose, « *non era gran cosa!* »

Plein de son idée, l'empereur n'eut pas de peine à retenir au passage Paisiello, qui revenait triomphant de Saint-Pétersbourg. Il fit immédiatement monter son *Barbiere di Siviglia* et lui commanda un ouvrage nouveau, dont il fournit lui-même la donnée ; c'était *il Re Teodoro*. Le sujet offrait de piquantes allusions au séjour de Gustave III de Suède dans la ville de Venise ; en le choisissant Joseph s'était donc préparé le double plaisir d'une jouissance d'art et d'une petite vengeance politique. Son bonheur fut complet, car *il Re Teodoro* réussit à merveille.

Les rapports de Mozart avec Paisiello furent pleins de cordialité. Mozart estimait beaucoup le maître napolitain et nous a laissé sur sa musique une appréciation qui ne manque pas de justesse. « Ceux qui cherchent dans la musique, a-t-il dit, une agréable distraction et un plaisir un peu sensuel ne peuvent rien trouver de mieux que les charmantes compositions de Paisiello. » Il ne se montra pas moins excellent pour Sarti, rival pourtant indigne de lui et qui devait le récompenser bien mal de son accueil amical et de sa bienveillance désintéressée. En effet, Sarti eut le mauvais goût et la maladresse d'écrire plus tard une brochure dirigée contre son ancien camarade ; il y critique d'un ton fort pédantesque les superbes quatuors dédiés à Haydn, renvoie fort cavalièrement notre Mozart à l'école et s'étonne « que des barbares sans goût et sans oreilles aient l'audace de toucher à cet art divin que les Italiens

seuls savent comprendre et pratiquer. » Et moi aussi, s'écrie-t-il en terminant, je puis dire avec Jean-Jacques : « *Anch io! diro come l'immortale Rousseau :* De la musique pour faire boucher les oreilles. »

Cependant Salieri, qui possédait à fond l'art des chemins tortueux, *crooked wisdom* comme dit Bacon, ne se souciait nullement de se mesurer avec un lutteur tel que Paisiello. Sans attendre l'assaut de son rival, il avait déserté l'arène et s'étast dirigé sur Paris, où patronné par Gluck il avait fait monter avec beaucoup d'éclat son opéra : *les Danaïdes*. Il n'osa revenir à Vienne que lorsque le bruit fait par Paisiello eut eu le temps de s'apaiser et risqua seulement alors l'ouvrage qu'il avait en portefeuille. Mais toute sa prudence fut inutile; malgré ses précautions habiles, malgré son triomphe parisien, *il Rico d'un giorno* tomba platement sous les quolibets des Viennois. Était-ce la faute de Salieri, était-ce celle de Lorenzo da Ponte? Dans cette occasion compositeur et librettiste se renvoyèrent la balle avec une vigueur de poignet remarquable. La galerie jugeait les coups et leur donnait raison à tous les deux. Quoi qu'il en soit, Salieri jura solennellement « qu'il se fèrait couper la main plutôt que de mettre encore en musique un seul vers de ce misérable da Ponte. »

La chose était grave pour le poète, car il aspirait à la succession de Métastase et croyait pouvoir y compter, lorsqu'il vit tout à coup se dresser devant lui un compétiteur redoutable en la personne de l'abbé Casti. Le seul moyen de se tirer de ce mauvais pas, c'était de trouver au plus tôt un compositeur qu'il pût opposer sans désavantage à son ancien collaborateur. Il s'adressa

d'abord à Vincent Martin, *lo Spagnuolo*, et à Righini; mais il jugea bientôt avec raison, que ces deux compositeurs n'étaient pas de taille à lutter avec Salieri. C'est alors qu'il se rappela la promesse faite à notre héros. Ce souvenir, qui lui revint avec tant d'à-propos, fut une révélation. Il courut trouver Mozart et se mit à sa discrétion.

XXVIII

Le Nozze di Figaro.

L'abbé Lorenzo da Ponte, le nouveau collaborateur de Mozart, nous a laissé, dans des Mémoires intéressants, l'histoire de ses rapports avec le maître qui devait l'associer à son immortalité [1].

D'après son aveu, ce fut Mozart lui-même qui lui proposa de convertir en opéra bouffe *le Mariage de Figaro*, que Beaumarchais, après de longues tribulations, venait enfin de faire représenter sur le Théâtre-Français, le 27 avril 1784. L'idée du musicien plut au poète, qui la mit sur le métier sans tarder et se chargea de la traiter de telle façon que la censure impériale n'y trouvât pas une page où faire mordre ses ciseaux. Rien n'était plus facile, en effet, que d'ébrancher la prose de Beaumarchais, et l'on pouvait sans crainte

1. Lorenzo da Ponte, *Memorie*, 4 vol., New York, 1823. — Une deuxième édition, en 3 volumes, a paru dans la même ville, de 1829 à 1830.

noyer la poudre de ce feu d'artifice d'esprit, sûr qu'on était qu'il en partirait toujours assez.

Malgré ces intentions pacifiques, il est probable que les allures frondeuses de la comédie avaient particulièrement séduit l'esprit de da Ponte; car l'abbé avait une nature très indépendante et s'était vu expulser des États de Venise pour ses opinions sociales et ses discours agressifs. Or on sait que si la vengeance est le plaisir des dieux, elle est aussi celui des poètes : *genus irritabile vatum.*

Quant à Mozart, les considérations qui l'avaient déterminé étaient avant tout l'intérêt et le mouvement de la pièce de Beaumarchais, aussi bien que l'éclatant succès enlevé par Paisiello avec son *Barbiere di Siviglia.*

Au point de vue de la scène lyrique, et sans toucher la question littéraire, il s'en faut pourtant que *le Mariage de Figaro* valût *le Barbier de Séville.*

La piquante intrigue baptisée d'abord du titre de *la Précaution inutile* qui devait faire tourner la tête à deux grands musiciens, Paisiello et Rossini, avait été primitivement conçue par Beaumarchais sous la forme d un opéra-comique. Ceci même lui donnait un véritable avantage sur *la Folle Journée*, écrite et pensée pour la Comédie française. Mais pour la variété des types et le contraste des caractères, — je me place toujours au point de vue musical, — les deux pièces étaient loin de s'équilibrer. A la vérité, ce sont les mêmes personnages, mais ce ne sont plus les mêmes natures.

Tout d'abord, dans *le Mariage de Figaro*, le comte n'est plus ce brillant cavalier, ce séduisant Lindor, cette âme tendre et vive, *alma viva* qui s'éprend passionnément d'une petite bourgeoise, au point d'en poursuivre la conquête à travers tous les obstacles et d'ou-

blier son rang pour en faire sa femme légitime. Ce n'est plus ici qu'un coureur d'aventures, assez vulgaire, chez qui le caprice a pris la place de l'amour et dont la jalousie ne se réveille que sous l'aiguillon de la vanité.

Figaro, ce fringant et sémillant barbier, ce *factotum della città*, dont la verve étourdissante de Rossini a si merveilleusement coloré la physionomie, Figaro s'est alourdi par l'âge et courbé sous le souci des idées bourgeoises. Sans doute, il a beaucoup d'esprit encore, mais c'est de l'esprit que Beaumarchais lui prête sur son propre capital et que Figaro n'extrait plus de cette mine de gaieté qu'il prétendait intarrissable. Sa raillerie est moins spontanée et plus mordante, et ce singulier philosophe, aussitôt que son cœur est en jeu, prend tous les ridicules de ses dupes. Il ne se hâte plus « de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer » ; il se fâche, il se met en colère et, dans un accès d'attendrissement, il s'oublie jusqu'à verser de véritables larmes. Des intrigues, il n'en mène plus que pour son compte personnel, car la vengeance des tuteurs trompés plane sur sa tête et, tout à l'heure, dans l'air : *Aprite un po quegl' occhi*, diatribe lamentable contre l'inconstance des femmes. Mozart va faire résonner à ses oreilles les *corni* fatidiques[1]. En un mot, Figaro n'attaque plus, il se défend.

Nous ne parlerons pas de la Jeunesse et de l'Éveillé, si joliment esquissés pourtant dans la partition de Paisiello. Leur perte est balancée par le gain d'Antonio et

1. Ce calembour musical est placé sur ces paroles : « *il resto non dico, ognuno lo sà :* je ne dis pas le reste, tout le monde le devine ! » La fine et malicieuse intention ne paraît pas avoir été comprise par les librettistes français, qui traduisent le sous-entendu si comique du librettiste italien par ces vers, à l'adresse des infidèles : « présent détesté du ciel irrité ».

de Brid'oison, devenu don Curzio, dans la version de da Ponte; mais Bartholo, le rusé tuteur qui se prend si plaisamment dans ses propres pièges, et qui chante si drôlement la chansonnette, mais Basile, avec sa tirade sur la calomnie dont le rythme et les images pittoresques sollicitaient d'avance un vêtement musical, Basile, le bouffe prodigieux, avec ses ahurissements grotesques, qui dessinaient spontanément les lignes d'un finale d'opéra bouffe, que sont-ils devenus, s'il vous plaît, et qui de nous les reconnaîtrait s'ils n'avaient gardé l'habit et le nom de leur première incarnation?

Pour nous résumer : *le Mariage de Figaro* n'a conservé, dans son intégrité, aucun des protagonistes masculins du *Barbier de Séville*. Il n'en est pas de même pour le personnel féminin.

Le caractère de Rosine n'a pas dévié d'une ligne; il s'est, au contraire, développé très logiquement, et la comtesse Almaviva a gardé tous les avantages de la pupille du docteur Bartolo. Son amour est seulement plus profond, plus sérieux, et la froideur du comte l'a nuancé de cette teinte mélancolique, qui en rend l'expression musicale plus sensible et plus touchante. Si vous voulez constater à quel point la Rosine du *Mariage de Figaro* est restée conséquente avec celle du *Barbier*, veuillez prendre la peine de la comparer avec elle-même. Mais notez, bien entendu, que je ne vous renvoie pas à l'héroïne de Rossini, création superficielle qui ne rend pas la physionomie du modèle, et où vous ne trouverez, au lieu de la femme que vous cherchez, qu'une enfant espiègle et mutine, mais à celle de Paisiello, infiniment mieux comprise et beaucoup plus complète. Confrontez la Rosine du vieux maître napolitain avec celle de Mozart, et vous serez frappé de la

ressemblance; lisez la superbe cavatine : *Porgi amor* qui ouvre le deuxième acte des *Nozze*, chantez l'air admirable *Giusto ciel* dans *il Barbiere* de Paisiello, et vous resterez confondu, en retrouvant, sous une forme identique, le même style et la même inspiration.

Notons, en passant, Marceline, personnage accessoire dans les deux pièces, dont la silhouette s'estompe encore à l'exécution, par l'insuffisance des artistes chargés du rôle et enregistrons au bénéfice du *Mariage de Figaro* trois nouvelles et charmantes recrues [1].

Suzanne d'abord, « jeune personne adroite, spirituelle et rieuse mais non de cette gaieté presque effrontée de nos soubrettes corruptrices » ; c'est la caractéristique donnée par Beaumarchais lui-même, — puis Chérubin, le joli page, avec les naïves ardeurs et les élans passionnés de la puberté naissante, — Barberine enfin, la Fanchette de la pièce française, la jeune et naïve *contadina*, dont les innocentes trahisons mettent monseigneur Almaviva dans un si cruel embarras. Certes ce sont là des auxiliaires précieux, mais il est à remarquer que cette part si large faite à l'élément féminin doit nécessairement adoucir dans le style de l'œuvre la note éclatante de la bouffonnerie, pour la tempérer et la voiler par le clair-obscur sentimental, et c'est, en effet, de cette manière que Mozart a compris son sujet.

1. Marceline ne paraît ni dans le *Barbier* de Beaumarchais, ni dans la version mise en musique par Paisiello. Ce rôle en revanche n'est pas sans importance chez Mozart et renferme un air charmant : « Il capro e la capretta » qu'on passe toujours. Rossini, comme Mozart, s'est donné la peine d'écrire un très joli morceau pour la duègne de Bartholo, on ne le chante pas davantage et Castil-Blaze ne s'est pas même donné le soin de le traduire.

Le point de vue de Rossini est tout autre. Ce qu'il a saisi dans *il Barbiere*, c'est l'esprit de Figaro; le reste n'est sans doute pas indifférent mais subordonné. Almaviva est plus galant qu'amoureux, Rosine moins heureuse de se donner à Lindor que de jouer Bartholo. Sous ce rapport l'illustre compositeur est peut-être plus fidèle à Beaumarchais; dans tous les cas il est plus Français que Mozart. Mais nous venons de montrer pourquoi l'auteur des *Nozze* ne pouvait se placer sur ce terrain. Lors donc que nous voulons juger la partition de Mozart, avec l'oreille pleine des étincelantes cavatines de Rossini, nous tombons dans une erreur grossière. C'est ainsi qu'il serait tout à fait inutile de chercher dans *le Nozze* un pendant à la triomphale entrée de Figaro, ou bien au délicieux duetto « *All'idea di quel metallo* » ; mais en revanche où trouver chez Rossini un pendant aux deux cavatines de la comtesse, à celles de Chérubin ou à l'air de Suzanne?

J'ai lu quelque part que Rossini disait que son *Barbiere* était comme les ouvrages de ses illustres prédécesseurs un *opera buffa*, tandis que Mozart avait donné dans *le Nozze* le modèle du *dramma giocoso*. Je ne sais si le mot est authentique, dans tous les cas il est juste et caractérise très nettement la différence de ces deux chefs-d'œuvre.

Nous pouvons déterminer approximativement l'époque à laquelle le maître se mit à écrire *le Nozze di Figaro*, d'après un mot de Leopold Mozart à sa fille : « Je viens enfin de recevoir une lettre de ton frère, écrit-il le 11 novembre 1785 ; il rejette son long silence sur la multiplicité de ses occupations : il a de l'ouvrage par-dessus la tête, pour achever au plus tôt son nouvel

opéra. Afin d'avoir ses matinées libres il s'est vu dans la nécessité de renvoyer toutes ses leçons à l'après-midi. »

Or, s'il faut en croire l'assertion de l'abbé da Ponte, cette volumineuse partition des *Nozze* fut composée et orchestrée dans le court espace de six semaines, et Holmes, l'un des biographes de notre héros, prétend que Mozart écrivit le grand finale du deuxième acte, en deux nuits et un jour. A la fin de la deuxième nuit, il fut surpris par une indiposition et forcé de suspendre son travail. Il ne restait plus qu'à instrumenter quelques pages.

Si ces faits sont exacts, et nous n'avons aucun motif d'en douter, — Mozart ayant plus d'une fois accompli de pareils tours de force, — l'étonnement qu'on éprouve d'une telle facilité de plume s'accroit encore, lorsqu'on jette un regard sur le catalogue des compositions du maître, enregistrées de sa main sous leur date respective. Nous relevons, en effet, entre la date de la lettre que nous venons de citer et celle de la première représentation des *Nozze* les ouvrages suivants : Un quatuor et un trio pour la *Villanella rapita*, un air et un duo pour une représentation privée de son *Idomeneo*, une sonate pour clavier et violon, un rondo et trois concertos de piano, enfin la petite partition d'un opera en un acte : *le Directeur de spectacles*.

L'ouvrage achevé, il fallut obtenir l'agrément de l'empereur; ce fut da Ponte qui s'en chargea, comme il l'avait promis. La première objection qu'on lui fit porta naturellement sur le choix du sujet. Avec les ressources de son esprit délié, l'adroit poète n'eut pas de peine à démontrer qu'entre ses mains la violente satire de Beaumarchais était devenue le plus inoffensif des opéras

La deuxième pierre d'achoppement fut le nom du compositeur, contre lequel on le sait, Joseph II avait de si étranges préventions. Mais da Ponte lui fit remarquer avec sa finesse diplomatique que la partition était entièrement terminée et qu'il ne tenait qu'à Sa Majesté de s'assurer du mérite de l'ouvrage, un monarque aussi bon musicien étant certes de taille à juger un Mozart.

Très flatté de cette bonne opinion, Joseph se fit apporter le manuscrit, le parcourut d'un air entendu, et déclara qu'il fallait monter la pièce sans retard.

Tout paraissait ainsi marcher sans encombre, et les répétitions allaient grand train lorsque, tout à coup, l'intrigue releva la tête. « Si votre frère réussit avec son nouvel ouvrage, écrivait de nouveau Léopold Mozart à Marianne, il pourra se flatter d'avoir remporté une belle victoire, car il faudra triompher d'une cabale formidable. Salieri et toute sa séquelle remuent ciel et terre pour faire tomber la pièce. »

C'était, en effet, cet implacable ennemi de Mozart qui venait encore une fois de partir en guerre contre son célèbre rival et dirigeait en personne la meute des envieux coalisés : lutte déloyale, acharnement misérable qui pèsera toujours sur la mémoire de l'auteur des *Danaïdes*, car Salieri n'a pas même pour lui l'excuse de l'ignorance. Il connaissait le génie du grand homme qu'il persécutait et savait l'estimer à son prix. Qu'on se rappelle seulement les mots qu'il prononça en apprenant la mort de son illustre compétiteur : « Si cet homme avait vécu, dit-il, on ne nous eût plus donné bientôt un morceau de pain de nos ouvrages. » Étrange oraison funèbre, aveu flétrissant qui dévoile l'indignité de ses motifs et la bassesse de son âme.

Il avait réussi tout d'abord à tourner contre Mozart

ses propres interprètes, leur persuadant que cette musique n'était pas chantable et ne pouvait leur faire aucun honneur. Mais les mélodies des *Nozze* plaidaient avec trop d'éloquence la cause du maître pour que ce procès pût se prolonger longtemps. A mesure que les répétitions avançaient, les adhérents de Salieri se détachaient de la ligue et devenaient les plus ardents défenseurs de la bonne cause.

Voyant cette arme se briser entre ses mains, le perfide Italien s'était tourné vers le comte Rosenberg, l'intendant du théâtre. De ce côté, il réussit à souhait. Le comte Rosenberg ne cessa de tourmenter da Ponte et Mozart jusqu'à la dernière heure. Il ne fallut rien moins que l'intervention personnelle de l'empereur pour mettre fin à ces tracasseries imbéciles.

On se rappelle que, dans les dernières scènes du troisième acte, les paysans et paysannes, reçus pour assister au mariage de Figaro, dansent un petit pas sur un motif de fandango. C'est pendant ce morceau que le comte reçoit le billet de Suzanne et se pique à l'épingle qui lui sert de cachet.

Interprétant judaïquement les ordres de l'empereur, M. l'intendant avait déclaré aux auteurs qu'il ne pouvait tolérer l'intercalation d'un ballet dans leur ouvrage; en conséquence, il avait bravement rayé dans le livret cette scène indispensable à l'intelligence de l'intrigue. En apprenant cette nouvelle fantaisie, Mozart jeta feu et flammes; mais da Ponte, qui savait triompher des obstacles en les tournant, fit semblant de courber la tête; seulement il prit ses mesures et prépara silencieusement la petite comédie qu'il avait imaginée.

Donc à l'une des répétitions générales, honorée de la présence de l'empereur, au moment où l'on en était

arrivée au passage incriminé, l'orchestre s'arrêta net, la musique se tut, et les artistes devenus subitement muets, se livrèrent pendant cinq minutes à cette pantomime « vive et animée » devenue si célèbre grâce à l'imagination d'un directeur aux abois.

L'Empereur, fort intrigué, fit appeler da Ponte : le malicieux abbé lui expliqua la chose en deux mots ; le comte de Rosenberg vint à son tour, fut tancé d'importance, et séance tenante le ballet fut rétabli.

Ce fut la fin des hostilités ; à dater de ce moment, la lutte était terminée ou plutôt suspendue, et les dernières répétitions des *Nozze di Figaro* se passèrent au milieu des pronostics les plus favorables.

« Je me rappelle encore Mozart, dit Kelly dans ses *Mémoires*, je le vois devant mes yeux, coiffé d'un chapeau galonné et enveloppé dans sa pelisse rouge, assistant sur la scène à la répétitton générale et donnant tranquillement ses mouvements. J'entends encore Benucci chanter l'air : « *Non più andrai* », avec sa grande voix et sa verve incomparable. J'étais à côté du maître qui, de temps en temps, laissait échapper *sotto voce* un *bravo! bravo! Benucci.* Mais lorsque l'artiste entonna d'un voix de Stentor : « *Cherubino, alla vittoria alla gloria militar!* » ce fut un enthousiasme indescriptible, une véritable commotion électrique. En un clin d'œil, tout l'orchestre fut debout et toute la salle transportée criait à gorge déployée : « *Bravo! bravo, maestro! Viva! viva il « grande Mozart!* » Les musiciens en delire cassaient leurs archets sur les pupitres à force d'applaudir. »

Ce fut sous ces heureux auspices que la pièce fut jouée pour la première fois sur le théâtre de la cour de Vienne le 1^er^ mai 1786.

Elle était ainsi distribuée : le baryton Mandini chan-

tait Almaviva, Benucci Figaro, Kelly tenait les deux rôles de Basilio et de don Curzio, Bussani ceux de Bartolo et d'Antonio [1] ; la signora Laschi représentait la Contessa ; Nancy Storace, Susanne; et Mme Gotlieb, qui devait plus tard créer le rôle de Pamina dans *la Flûte enchantée*, prêtait son jeune visage au masque de Barberina.

Le succès ne fut pas un instant douteux. « Jamais, dit encore Kelly, on n'avait vu triomphe semblable. Le théâtre était comble, et l'on fit répéter tant de morceaux que la durée de la représentation fut presque doublée. » Cet enthousiasme se maintint au même diapason les soirées suivantes, car le 18 mai Léopold Mozart put écrire à sa fille : « A la deuxième représentation de l'opéra de ton frère on a fait redire cinq morceaux, et sept à la suivante. On a voulu entendre trois fois de suite un petit duo [2] ».

Il semble qu'après une telle fortune les ennemis de Mozart aient dû s'avouer vaincus et renoncer à la bataille. Erreur. C'est au milieu même de son triomphe

1. Dans les scènes où Bartolo et Antonio, Basilio et don Curzio se rencontraient, les artistes ne pouvant naturellement se dédoubler passaient un de leurs personnages à un figurant revêtu de leur costume.

2. C'est le duetto : *Che soave zeffiretto*. Il est impossible de comprendre le charme de ce délicieux morceau dans la pièce française. Dans l'original, en effet, la comtesse dicte un billet à Suzanne; chaque fois que la soubrette laisse courir sa plume sur le papier, le hautbois et le basson traduisent pour l'auditeur la phrase qu'elle écrit. Ils ne se taisent que pour céder la parole à la comtesse. Ces détails ingénieux et délicats sont complètement perdus avec le livret de M. Barbier, qui y substitue une conversation entre Chérubin et sa marraine. L'infidélité est d'autant moins excusable que M. Barbier a donné dans sa partition, comme numéro supplémentaire, une traduction exacte du texte original.

qu'ils réussirent à frapper l'œuvre d'un coup mortel On eut l'art de persuader à l'empereur que la musique de Mozart exténuait sa troupe; ces *bis* interminables, disait-on, mettaient les meilleurs artistes sur les dents. Une fois Joseph convaincu, on n'eut pas de peine à lui arracher un ordre par lequel il défendait aux chanteurs de répéter les morceaux qu'on leur demandait. Il communiqua lui-même cette décision à quelques-uns d'entre eux, ajoutant qu'il croyait leur rendre un véritable service en les forçant de se ménager malgré eux. M^me^ Storace répliqua qu'elle appréciait la sollicitude éclairée du souverain, les autres s'inclinèrent en silence. Kelly seul eut l'aplomb de la sincérité : « Que Votre Majesté veuille bien m'excuser, répliqua-t-il, mais mes camararades ne vous disent pas ce qu'ils pensent; il n'est pas un d'entre eux qui ne soit heureux et fier de redire un morceau qu'on lui demande. La fatigue est légère et le plaisir est grand. » L'empereur sourit, mais il maintint sa défense.

De son côté, le comte de Rosenberg, qui gardait rancune à Mozart de la mercuriale qu'il avait si bien méritée, se faisait arracher une à une les représentations de l'opéra, par la curiosité publique. Seul maître de l'administration, il n'était jamais à court de petits moyens pour écarter l'ouvrage de l'affiche. *Le Nozze* ne furent jouées que neuf fois dans le cours de la saison. C'était beaucoup sans doute en comparaison des autres nouveautés, ce n'était pas assez pour un pareil triomphe. L'année suivante, *la Cosa rara*, de Martini, obtint un succès de vogue, le public se lassa de ses plaintes, et le chef-d'œuvre de Mozart fut relégué dans les cartons. On ne lui fit l'honneur de le remonter que le 29 août 1789, après que *Don Giovanni* eût pris victorieusement possession de la scène.

La partition des *Nozze di Figaro*, dont le manuscrit original est depuis 1864 entre les mains de M. Simrock de Bonn, se divise ordinairement en quatre actes, quelquefois en deux, suivant l'usage italien. Elle comprend, outre l'ouverture, vingt-neuf morceaux [1].

Il faut y ajouter deux morceaux supplémentaires écrits pour le rôle de Suzanne : un rondo « *Al desio di chi t'adora* », composé à l'intention de M^me^ Ferrarese, lors de la reprise des *Nozze* en 1789, et pour remplacer l'admirable cavatine du quatrième acte ; enfin une ariette « *Un moto di gioja* », datée de la même époque et qui prenait sans doute la place du petit morceau n° 12 que Suzanne chante en travestissant Chérubin.

XXIX

Der Schauspieldirector, ou *le Directeur de spectacles*. — Projets de départ pour l'Angleterre. — La musique en Bohême. — Mozart à Prague.

Aux *Nozze di Figaro* se rattache le souvenir d'un petit ouvrage, *der Schauspieldirector* ou *le Directeur de spectacles*, connu chez nous sous le titre de *l'Impresario*. Mozart écrivit ce badinage entre deux morceaux des *Nozze*, sur un texte allemand de Stéphanie le jeune,

1. La partition française traduite par J. Barbier et Michel Carré, telle qu'on l'exécute sur nos scènes parisiennes, n'en comprend que vingt-quatre. Les morceaux supprimés sont : l'air de Bartolo, n° 4 de l'ouvrage original ; le trio du deuxième acte, n° 13 ; l'air du comte, n° 17 ; l'air de Marcellina n° 25, et l'air de Basilio n° 26. On y ajoute en revanche deux entr'actes ; le menuet et les deux premières reprises de l'andante de la 3^e^ symphonie en *mi bémol*.

l'auteur de *l'Enlèvement au sérail*, et par ordre de Joseph II, qui voulait en régaler le gouverneur des Pays-Bas. La petite partition, qui ne renferme, outre l'ouverture, que quatre morceaux, deux airs, un trio et un petit finale, sous forme de couplets de vaudeville, fut exécutée pour la première fois par le ténor Adamberger, Mmes Lange et Cavalieri, le 7 février 1786, dans l'orangerie du château de Schœnbrunn.

De la résidence impériale *le Directeur de spectacles* passa immédiatement au théâtre populaire de la porte de Carinthie où l'Opéra national venait de se réinstaller et d'ouvrir, le 10 octobre 1785, avec une traduction du *Félix* de Monsigny.

Par une coïncidence singulière, à l'époque où Mozart composait cette petite pièce, Cimarosa écrivait sur un sujet analogue son *Impresario in angustie*, pour le Teatro nuovo de Naples. Gœthe qui vit la joyeuse bouffonnerie du maître napolitain, pendant son séjour à Rome, voulut la monter lorsqu'il prit la direction du théâtre de Weimar en 1761; il la fit traduire en y intercalant la musique de Mozart et joua ce pastiche sous le titre : *Une aventure de théâtre.*

Plus tard, un poète allemand, L. Schneider, substitua au texte de Stéphanie une pièce nouvelle, dans laquelle il mettait assez maladroitement en scène l'impresario Schikaneder et la grande figure de Mozart. Il crut aussi devoir ajouter à la partition primitive plusieurs morceaux empruntés au répertoire du maître, tels que le joli lied *A Chloé* et le *Bandler-Terzett*, plaisanterie musicale écrite dans un moment de joyeuse humeur [1].

1. L'histoire de ce morceau est assez piquante. Un jour que Mozart voulait aller se promener avec sa femme et son ami Godefroid Jacquin, le fils du célèbre botaniste, Mme Mozart chercha

C'est probablement cette partition qui est tombée entre les mains des arrangeurs français, MM. Ludovic Halévy et Léon Battu, lorsqu'ils eurent l'idée de faire jouer *l'Impresario* au théâtre des Bouffes-Parisiens en 1856, car je retrouve dans la partition française les morceaux ajoutés par Schneider.

Cependant, si *le Nozze di Figaro* avaient mis au front du maître l'auréole de la gloire, ils n'avaient pas réussi à modifier sa situation pécuniaire. Après comme avant *le Nozze*, on ne songeait guère à lui confier quelque poste officiel, qui lui permît de se consacrer, sans réserve, à la production. L'ouvrage lui-même ne semblait pas devoir faire son chemin en Allemagne ; il ne fut joué pour la première fois à Berlin qu'à la fin de 1790, et, bien que favorablement jugé par la presse, il fut très froidement accueilli par le public [1].

longtemps un ruban dont son mari venait de lui faire présent et dont elle voulait se parer pour lui faire honneur. Jacquin finit par le trouver et l'agita victorieusement au-dessus de sa tête, Comme il était d'une taille très élevée, Mozart et sa femme faisaient d'infructueux efforts pour le saisir, lorsque tout à coup le chien de la maison se précipita furieux entre les jambes de Jacquin et le força promptement à lâcher prise. Comme dans aucune occasion la musique ne perdait ses droits, le maître découvrit aussitôt dans cette petite lutte la situation d'un trio bouffe. Il en roula le motif dans sa tête pendant sa promenade, et, au retour, il en écrivit la musique et les paroles, venues dans la même inspiration.

1. En France, *les Noces de Figaro* parurent à l'Opéra en 1793, au Théâtre-Italien en 1807, au Théâtre-Lyrique en 1858, et à l'Opéra-Comique en 1872. A Londres Mme Catalani qui voulait jouer Suzanne, fit monter l'ouvrage en 1808. En Italie, le chef-d'œuvre de Mozart ne fut jamais, je crois, bien heureux. Un critique allemand remarque, à ce propos, très justement que la manière simple et les mélodies discrètes de Mozart ne conviennent guère au tempérament fougueux des Italiens. « Au milieu

Devant cette inexplicable indifférence, Mozart pensa de nouveau à s'expatrier. Vers la fin du mois d'octobre, après la délivrance de sa femme, — qui lui donna un troisième fils, nommé Léopold, comme le premier, et mort, comme lui, quelques mois après sa naissance, — le maître forma le projet de partir pour l'Angleterre. Ce plan ne devait toutefois se réaliser que si son père consentait à se charger des enfants, Constance ne voulant pas se séparer de son mari. Mais Léopold rejeta la proposition avec une vivacité singulière. « Je viens d'envoyer ma réponse à ton frère, dit-il à Marianne, et je lui ai écrit de la bonne encre. Mais que dites-vous de cette belle invention, et n'est-ce pas là un fort plaisant projet? Ainsi donc, maître Wolfgang voudrait partir avec sa femme bras-dessus, bras-dessous, et tandis que je serais à l'attache il serait lui libre comme l'air ; arrivés là-bas, nos deux tourtereaux pourraient très bien s'y fixer, définitivement, y rester, que sais-je, y mourir peut-être. Me voyez-vous alors leur courir après, avec les deux enfants sur les bras, pour rattraper mon argent dépensé et leur restituer mon dépôt ! *Basta!* J'ai refusé avec énergie, et je leur ai dit sans façon toute ma pensée. »

Cette réponse n'est pas d'un père, et l'on voit trop bien

de ce public turbulent et de ces comédiens extravagants, dit-il, Mozart fait l'effet d'un homme à jeun, qui se serait égaré dans une assemblée troublée par le vin. » Aussi les Italiens ne se sont-ils pas fait faute de remanier *le Nozze di Figaro* et d'arranger l'ouvrage à leur fantaisie. Il résulte d'un libretto de la pièce, qui m'a été obligeamment communiqué par l'habile et intelligent chef d'orchestre Vianesi, que le maëstro Tarchi a refait la musique des deux derniers actes pour le théâtre de Monza. On sait d'un autre côté que Luigi Ricci, l'aîné des deux frères, a écrit à son tour une partition nouvelle sur *le Nozze di Figaro*. « Il faut être bien Napolitain, dit Scudo, pour toucher à un sujet dont Mozart a fait un si merveilleux chef-d'œuvre. »

que le vieil obstiné gardait toujours rancune à son fils d'un mariage contracté contre son gré. Sous ce rapport, Wolfgang valait mieux que son père, et il n'avait pas tenu rigueur à sa belle-mère, dont il avait eu fort à se plaindre. Il n'avait pas tardé à signer sa paix avec elle et, toute sa vie, il lui garda le dévouement et le respect d'un fils. Il la comblait même de petites attentions, à portée de la modestie de sa bourse. « Il venait souvent, dit sa belle-sœur Sophie Haibl, nous voir au faubourg de Wieden, où nous demeurions. Jamais il n'arrivait les mains vides, et il nous apportait toujours un petit paquet de sucre ou de café. « Voilà, chère maman, disait-il en embrassant la pauvre vieille, voilà quelques petites friandises que je suis heureux de vous offrir. »

Sur ces entrefaites, il arriva de Prague une bonne et joyeuse nouvelle. *Le Nozze di Figaro*, le chef-d'œuvre dédaigné par l'Allemagne, avait eu meilleure fortune dans la capitale de la Bohême : le succès de *l'Enlèvement* lui avait d'avance aplani le chemin.

Ce pays, où l'art des sons a été cultivé avec amour, possédait alors une institution pédagogique remarquable. L'enseignement de la musique y était obligatoire, jusque dans les moindres écoles de village. On exigeait de l'instituteur des connaissances artistiques passablement étendues, et il était à la fois de règle et d'usage que le maître d'école composât tous les ans une messe nouvelle qu'il faisait exécuter par ses élèves. Ceux de ces enfants qui se distinguaient dans ces petites solennités étaient recueillis par la noblesse et placés dans un établissement supérieur, où l'on achevait gratuitement leur éducation. Toutes les grandes familles avaient leur petite chapelle, la plupart même exigeaient que leurs do-

mestiques fussent musiciens, et les chasseurs n'obtenaient le droit de revêtir la livrée qu'après avoir prouvé qu'ils possédaient à fond le cor de chasse.

Dans ce milieu si bien préparé, Mozart comptait de nombreux admirateurs, et son nouvel opéra avait été reçu avec un enthousiasme qui fait honneur au goût national bohême, et lui donne des droits imprescriptibles à notre profonde reconnaissance.

« L'ouvrage, joué à Prague en 1786 par la troupe italienne de Bondini, dit Niemetscheck, fit fureur, et, dès la première représentation, ce fut un succès de délire auquel on ne peut comparer que celui qu'y reçut plus tard *la Flûte enchantée*. Il fut joué pendant tout le cours de l'hiver sans interruption et releva d'un coup la fortune chancelante de la direction. L'enthousiasme provoqué par ce merveilleux ouvrage était absolument sans précédent ; on ne se lassait pas de l'entendre, on s'enivrait de ses mélodies sans arriver à la satiété. La partition, déjà réduite au piano, fut immédiatement arrangée pour harmonie. On la convertit en musique de chambre ; on en fit des quintettes, des danses, etc. ; si bien que les motifs de l'ouvrage couraient les rues et les jardins publics, et que les harpistes ne jouaient plus, dans les cabarets et brasseries, une mesure qui n'appartînt à *Figaro*.

A la suite de ces manifestations enthousiastes, Mozart reçut, un beau matin, une lettre signée des musiciens de l'orchestre de Prague, apostillée par tout ce que la ville contenait d'artistes et de dilettanti de marque. On l'invitait de la manière la plus pressante à venir s'assurer, par lui-même, du prodigieux succès de son ouvrage, et on lui promettait une réception royale. La démarche était trop flatteuse pour que Mozart pût songer à se

soustraire à l'honneur qu'on voulait lui témoigner. Il partit donc avec sa femme vers le milieu de janvier et descendit au palais du comte Joseph de Thun, qui avait réclamé d'avance l'honneur d'héberger l'illustre maître.

Ce séjour de quelques semaines, au milieu d'une population qui se pressait sur son passage et l'accueillait par des ovations sans fin, fut, pour notre héros, une halte délicieuse dans la route, semée de ronces et d'épines, qu'il avait encore à parcourir. A aucune époque de sa vie il n'avait rencontré tant de sympathies et d'affections; jamais il n'avait été plus heureux et plus rayonnant. Ses jours se passaient en fêtes, et le charme qui l'entraînait dans ce tourbillon de plaisir fut tel que cet ardent et infatigable travailleur, qui se piquait de ne jamais passer une journée sans profit pour l'art, laissa reposer sa plume, pendant tout le temps écoulé dans cette Capoue musicale. Il n'y écrivit guère qu'une demi-douzaine de valses et quelques contredanses, bagatelles sans importance pour un athlète de sa taille.

Il fait du reste lui-même l'aveu de sa paresse dans une lettre écrite à son ami Jacquin, lettre remplie de détails intimes et dans laquelle il donne une pleine expansion à sa joie et à sa fierté d'artiste : « Ici mon ami, s'écrie-t-il on ne parle que de *Figaro*, on ne joue que *Figaro*, on ne veut entendre que *Figaro*. *Figaro* par-ci, *Figaro* par-là, il n'est question que de cet éternel *Figaro!* »

On se doute naturellement que Mozart le virtuose voulut se faire connaître d'un peuple qui savait si bien apprécier Mozart le compositeur; il donna deux *académies* dans la salle du grand théâtre; elles lui rapportèrent un bénéfice de plus de mille florins. Quant aux lauriers, il faut renoncer à les compter.

« Après avoir épuisé le programme de la séance, dit un écrivain témoin de ces hauts faits, Mozart, sur les instances de ses admirateurs, consentit de bonne grâce à se remettre au clavier. Il laissa courir ses doigts et, sans effort, sans fatigue il se livra à une improvisation, superbe qui ne dura pas moins d'une grosse demi-heure.

Lorsque, enfin, le prodigieux artiste se leva et sortit en saluant, il éclata un tel tonnerre d'applaudissements, de tels cris d'enthousiasme que Mozart, après avoir remercié vingt fois le public, qui ne voulait pas s'apaiser, se vit contraint de reprendre encore une fois la place qu'il venait de quitter. L'inépuisable fécondité de son imagination lui eut bientôt fourni le texte d'une improvisation nouvelle, non moins admirable que la première et non moins acclamée. Mais le public ne se laissait pas et ne voulait pas compter avec la fatigue. Pour la troisième fois Mozart se vit, pour ainsi dire, porté devant son clavier, par les acclamations de la foule enivrée. Il venait de céder et allait se lancer dans un nouveau courant d'idées mélodiques, lorsqu'une voix du parterre laissa tout à coup tomber, dans le silence, le nom prestigieux et magique de *Figaro!* Sans faire un signe, Mozart conclut rapidement la phrase qu'il tenait au bout des doigts et par une transition inattendue il attaqua soudain le motif favori : *Non più andrai,* sur lequel il broda une douzaine d'étincelantes variations. »

Ce fut un délire, une folie, dont le maître sut habilement profiter pour s'esquiver et se dérober aux implacables exigences de ces dilettanti féroces. Il était déjà depuis longtemps étendu dans son lit, plus épuisé par l'émotion des marques de faveur que par le travail surhumain qu'il venait d'accomplir, qu'on le redemandait encore à grands cris à tous les échos du théâtre.

Après ces détails on devinera sans peine la réception faite au maître dans la mémorable soirée où il eut la satisfaction d'entendre exécuter, avec une perfection remarquable, ce *Figaro*, qui faisait tourner toutes les têtes de la bonne ville de Prague.

Ému et troublé d'une sympathie si touchante, il ne put s'empêcher de dire : qu'il serait heureux d'écrire tout spécialement un nouvel opéra pour un peuple qui savait le comprendre si bien et l'estimer à ce prix. L'impresario Bondini n'eut garde de laisser tomber un aveu si précieux. Il prit le maître au mot et lui fit signer sur-le-champ un contrat par lequel il s'engageait, moyennant cent ducats d'honoraires, à livrer une partition nouvelle pour le début de la saison suivante.

Cette heureuse convention devait nous donner l'immortel *Don Giovanni*.

XXX

Comment l'abbé da Ponte enfourchait Pégase. — Une mauvaise nouvelle. — Mort de Léopold Mozart. — Wolfgang se rend à Prague. — La troupe de Bondini. — Les premières études de *Don Giovanni*.

Cette fois ce fut da Ponte qui proposa le sujet du nouvel ouvrage à son collaborateur, et son choix ne fut pas moins heureux que celui de Mozart. Le succès des *Nozze di Figaro* avait eu pour l'abbé des résultats inespérés. C'était maintenant le poète le plus occupé de l'empire et les plus illustres compositeurs se disputaient ses *libretti*. Salieri lui-même, malgré ses serments, était venu lui faire sa soumission et l'avait humblement prié d'oublier leurs ressentiments passés. Au moment où da

Ponté entreprit d'écrire le *Don Giovanni*, il avait déjà deux autres ouvrages sur le métier : *l'Arbore di Diana* pour Vicenzo Martin, et la traduction du *Tarare* de Beaumarchais pour Salieri.

L'empereur Joseph, qui se piquait de littérature et suivait volontiers les travaux de ses poètes à gages, s'était effrayé de la tâche que l'abbé avait bravement assumée et doutait qu'il pût en venir à bout. « Pourquoi non? répliqua da Ponte d'un petit air de fatuité. Je travaillera la nuit pour Mozart, et je me mettrai dans la tête que j'étudie *l'Enfer* du Dante ; je donnerai la matinée à Martin, et je ferai compte que je lis Pétrarque ; enfin la soirée sera pour Salieri, et je m'imaginerai que je suis à feuilleter le Tasse. » C'est avec cette confiance naïve qu'il se mit au travail, « sa boîte garnie de tabac d'Espagne, une bouteille de tokai sur la table, et près de lui la belle et gracieuse fille de son hôtesse. »

Fut-ce l'influence de la poudre aromatique ou celle des vapeurs généreuses du vin; fut-ce plutôt, — ce que j'incline à croire, — l'inspiration qui rayonnait dans le regard transparent de sa jeune Muse, toujours est-il que da Ponte écrivit d'un trait, dans sa première journée, deux scènes de *Don Giovanni*, deux scènes de *l'Arbore di Diana* et plus de la moitié d'une acte de *Tarare*. Dans l'espace de soixante-trois jours, deux ouvrages étaient entièrement prêts, et il ne restait plus à terminer que le tiers de celui qui était destiné à Salieri.

Bien que nous manquions, à ce sujet, de renseignements précis, il est probable que Mozart se mit au travail avec son ardeur accoutumée, aussitôt qu'il eut son livret entre les mains.

C'est au milieu de ce premier feu qu'une alarmante

nouvelle vint le surprendre, le 4 avril 1787. Son père, dont la santé était chancelante depuis quelque temps, venait de tomber gravement malade. Il lui écrivit à ce sujet une lettre remarquable par la fermeté de son esprit philosophique et la solidité de ses croyances : « J'apprends à l'instant, dit-il, une nouvelle qui m'accable d'autant plus que, d'après votre dernière lettre, je devais vous croire en bonne santé. Or, voilà qu'on m'annonce que vous êtes sérieusement malade. Je n'ai pas besoin de vous dire, n'est-ce pas, avec quelle ardeur j'attends un mot de vous, qui me console et me tire d'inquiétude, bien que je me sois accoutumé à prévoir en toutes choses le pire. Comme la mort, à tout prendre, est la véritable but de la vie, je me suis tellement familiarisé, depuis une couple d'années, avec cette amie véritable et dévouée, que son aspect, loin de m'inspirer la terreur et l'effroi, ne m'offre plus que des pensées consolantes et de douces espérances. Je remercie Dieu de m'avoir accordé la faveur et procuré l'occasion, — vous me comprenez bien, n'est-ce pas ? — de la considérer comme la clef de notre véritable béatitude. J'espère que pendant que j'écris ces lignes, il se sera produit une amélioration dans votre état; mais si, malgré mon espérance, vous deviez aller plus mal, je vous supplie au nom de..... de ne rien me cacher, et de me faire savoir l'exacte vérité, afin que je puisse aussi vite que possible voler dans vos bras. Je vous en conjure par tout.... ce qui nous est sacré. Encore une fois, j'espère recevoir bientôt une lettre rassurante, et, en attendant, ma femme, mon petit Charles et moi nous baisons mille fois vos mains paternelles [1].

1. Les parenthèses et réticences de cette lettre font allusion au lien franc-maçonnique qui unissait le père et le fils.

Ce désir filial sembla d'abord être exaucé : l'on put croire que la nature résistante de Léopold Mozart triompherait, cette fois encore, de l'âge et de la maladie : le vieillard semblait avoir retrouvé ses forces disparues, lorsque la mort le frappa brusquement le 28 mai 1787. Ce fut un coup cruel pour Wolfgang, qui s'était repris à espérer, mais il le reçut avec cette fermeté d'esprit et ce mâle courage dont la lettre que nous venons de citer renfermait l'expression.

Il ne se consolait pourtant pas de n'avoir pu serrer une dernière fois sur son cœur cet excellent homme, dont il avait toujours apprécié le généreux dévouement, et il regrettait amèrement de n'avoir pu exprimer, dans un baiser suprême, sa gratitude pour celui qui était le père spirituel de son génie et le premier instrument de sa grandeur.

Nous avons trop souvent, dans le cours de cette étude, insisté sur la droiture de caractère et le dévouement paternel de Léopold Mozart, pour qu'il nous semble utile d'y revenir, au moment de lui dire adieu. Nous en sommes persuadés d'ailleurs, justice est faite des calomnies dont on avait chargé sa mémoire, et certes, aucun des lecteurs qui m'ont fait l'honneur de me suivre ne songera désormais à traiter Léopold Mozart d'égoïste et d'exploiteur.

Nous ne savons au juste ce qui revint à Mozart de l'héritage paternel; dans tous les cas, le partage ne dut être ni long ni difficile. Quelques meubles vermoulus, plus précieux par le souvenir que par leur valeur réelle, une collection de vieux livres et de partitions, voilà tout ce que le pauvre maître de chapelle pouvait léguer à ses enfants. Mais il leur laissait du moins l'exemple d'une vie pure et sans tache, un nom respecté, auquel

son fils devait ajouter l'illustration de l'immortalité.

Après quelques jours donnés à la douleur, Mozart écrivit à Marianne : « Si tu étais sans appui et sans protection, ma chère sœur, je saurais ce qui me reste à faire, et comme je l'ai toujours dit et pensé, je te ferais l'abandon pur et simple de tout ce que notre pauvre père possédait ; mais, grâce à Dieu, tu n'as besoin de rien, et moi je suis dans une situation qui me fait un devoir de penser à ma femme et à mon enfant. »

Ce fut de cette façon simple et cordiale, sans l'intervention inutile de la loi ni de son coûteux appareil, que le petit avoir du maître de chapelle passa tranquillement entre les mains de ceux à qui son cœur l'avait destiné d'avance.

Mais, sans nous arrêter davantage sur ces détails de famille, revenons à *Don Giovanni*, dont nous avons à examiner maintenant la légende et à raconter l'histoire. En raison même de son éclatante renommée, le chef-d'œuvre de Mozart plus que tout autre a été enguirlandé de fantaisies romanesques et d'anecdotes apocryphes. Sans écarter celles qui reposent sur des traditions autorisées et peuvent avoir un fonds de vérité, il importe de les distinguer nettement des faits authentiques et irrécusables.

Conformément à sa promesse, Mozart partit pour Prague, dans le courant du mois de septembre, avec sa femme et son jeune garçon. D'après les clauses de son contrat, l'impresario était tenu de l'héberger pendant toute la durée de son séjour ; aussi le maître trouva-t-il un appartement tout prêt à le recevoir, à l'hôtel du Lion d'or, place du Marché-au-charbon, où la municipalité de Prague a fait fixer, dans ces derniers temps, une plaque

commémorative; da Ponte, qui vint un peu plus tard, alla se loger à l'hôtel d'en face, de telle sorte que, sans quitter leur chambre, les deux collaborateurs pouvaient s'entretenir de leur fenêtre et agiter les graves destinées de la pièce par-dessus la tête des bourgeois affairés.

En débarquant à Prague, Mozart trouva pour le recevoir toute la troupe de ses futurs interprètes : Luigi Bassi, qui allait avoir l'insigne honneur de s'incarner dans le type immortel du héros de la pièce; Felice Ponziani, le premier Leporello; Antonio Baglioni, le faible et mélancolique don Ottavio, et Giuseppe Lolli, qui devait tour à tour revêtir la veste de Masetto et l'armure de pierre du vieux commandeur.

Du côté des femmes, il y avait là trois visages charmants : Teresa Saporiti, à qui Mozart destinait le beau rôle de donna Anna; Catarina Micelli, faite exprès pour créer la tendre et passionnée donna Elvira; et la séduisante Zerlina, délicieusement personnifiée par Teresa Bondini, la jeune femme du directeur[1].

La présence de ces trois sirènes dans un ouvrage du chantre de don Juan a donné carrière, comme de coutume, à l'imagination des conteurs. On a bâti là-dessus tout un roman d'aventures amoureuses entre le maître et sa principale interprète. Or la vérité, c'est que Teresa Saporiti, dont l'imagination avait créé d'avance un Mozart idéal tout différent de l'homme réel, ne put con-

1. Castil-Blaze nous apprend que Mme Bondini était la sœur de Teresa Saporiti. Je ne sais pas où il a puisé ce renseignement, généralement accepté sans contrôle, mais il doit évidemment reposer sur une erreur, car Mme Bondini s'appelait Teresa, comme l'artiste chargée du personnage tragique et sombre de donna Anna. Or quelle apparence que deux sœurs aient porté le même nom de baptême?

tenir l'expression de son désappointement en ne retrouvant plus son rêve. Elle ne cacha pas son impression et le déclara tout haut : « Elle trouvait à cet homme illustre la figure la plus insignifiante du monde. » Mozart le sut, et comme il était fort chatouilleux sur ce chapitre, il lui en garda rancune jusqu'à son départ. On le voit, loin de s'adorer, Mozart et Teresa Saporiti étaient bien près de se détester [1].

Le maître avait, d'ailleurs, bien autre chose en tête que des fantaisies galantes ; il lui restait encore à composer une grande partie de sa partition, et il n'y avait plus guère de temps à perdre. Il s'enfermait, la meilleure partie de la journée, dans sa chambre, dont Constance gardait sévèrement la porte, ou se retirait dans le jardin de son ami Duschek pour instrumenter, pendant une partie de quilles, les morceaux terminés.

Le reste de son temps, il le donnait à ses interprètes, repassait leur rôle avec eux, modifiant çà et là une tournure de phrase pour mieux l'adapter à leur voix ou donner plus de relief à l'effet qu'il voulait obtenir, mais cédant rarement à de purs caprices ou à des fantaisies sans raison.

C'est au milieu de ces travaux que commencèrent les répétitions générales.

1. Une preuve de la tranquillité de son esprit et du calme de son cœur ressort avec évidence d'une lettre écrite à cette époque à Jacquin. « J'espère, mon ami, dit-il, que vous êtes heureux et content. Vous avez tout ce que vous pouvez désirer, et votre existence calme n'est plus, grâce à Dieu, troublée par des folies dont je l'espère vous êtes définitivement revenu. Franchement, mes petits sermons de camarade n'étaient-ils pas bien placés ; et ne devez-vous pas convenir qu'une liaison sérieuse et un amour véritable valent mieux que toutes les amourettes du monde? »

XXXI

Don Juan. — Son histoire et sa légende.

Les aventures merveilleuses du seigneur don Juan comme celles du docteur Faustus sont sorties de l'imagination du peuple. Tous ces grands révoltés sont nés dans le cerveau gigantesque de la foule. La tradition, à la vérité, plonge ses racines dans l'histoire. Dépouillée de sa floraison luxuriante, éclose au souffle de la poésie et de la musique, la vérité paraît se réduire à peu près à ceci :

Il y avait autrefois à Séville, — car don Juan, comme Figaro, est un enfant de la capitale andalouse — un beau cavalier de haute et antique noblesse, nommé don Juan Tenorio y Salazar, seigneur d'Albarren et comte de Maraña. Plus célèbre encore par ses déportements que par l'illustration de son nom, il arriva que don Juan jeta les yeux sur la fille du commandeur d'Ulloa, et comme il était aussi prompt à l'action qu'à la pensée, il enleva la belle d'un tour de main, sans prendre la peine, comme vous le pensez bien, de consulter son cœur. Du même coup, — il ne faisait jamais les choses à demi, — il tua sans pitié le père outragé, qui avait osé poursuivre, l'épée à la main, le ravisseur de son enfant.

On enterra le commandeur dans l'église du couvent de San Francisco, on lui fit de magnifiques funérailles, et on lui bâtit un tombeau de marbre surmonté de sa

statue, comme il convenait à sa dignité et à son rang, tandis que don Juan, sans plus s'inquiéter de l'objet de son caprice, courait à d'autres aventures et bravait ouvertement la vengeance de la justice.

Le crime ne devait pourtant pas rester impuni. Une nuit qu'il avait été attiré, par l'appât d'une aventure galante, dans l'église où sa victime dormait dans son manteau de pierre, don Juan fut surpris et frappé sans défense. Les moines ayant aussitôt fait disparaître son corps, répandirent le bruit qu'il avait été précipité dans les enfers par la statue du commandeur, qu'il avait eu l'audace de braver et d'insulter.

Sur cette donnée émouvante et bien faite pour stimuler l'imagination, un auteur anonyme composa le premier une sorte de drame religieux ou *auto sacramental*, sous le titre d'*el Ateista fulminado* (l'*Athée foudroyé*), qui se joua longtemps dans les églises et les couvents d'Espagne.

Plus tard un moine castillan, Fray Gabriel Tellez, ou pour l'appeler par le nom qu'il a immortalisé : Tirso de Molina, écrivit sur le même sujet *el Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, dont Alphonse Royer nous a donné une élégante traduction.

La comédie en trois journées de Tirso fut la source et l'origine de toutes les versions postérieures. De l'Espagne, elle passa d'abord en Italie où, selon Riccoboni, on la connaissait déjà dès 1620 [1].

Là, Onofrio Giliberti, Andrea Cicognini et Andrea Perucci s'emparèrent successivement du sujet, devenu populaire, et le portèrent à la scène sous le titre d'*il Convitato di piedra.*

1. Riccoboni, *Histoire du theâtre italien.*

Les masques italiens établis au Petit-Bourbon l'importèrent, à leur tour, en France, où sous la forme improvisée que les comédiens *dell'arte* donnèrent au canevas d'Onofrio Giliberti, *il Convitato di pietra* s'établit solidement au répertoire, en l'an 1657.

Cette pièce eut une fortune extraordinaire. Elle donna naissance à deux ouvrages français : celui de Villiers, joué à l'hôtel de Bourgogne en 1659, et celui de Dorimon, représenté d'abord à Lyon et ensuite à Paris en 1661, au théâtre de la rue des Quatre-Vents, sous ce titre *le Festin de pierre*, véritable non-sens dont une erreur de traduction peut seule nous faire comprendre la bizarre construction [1].

Le sujet de ce premier *Don Juan* parisien a été analysé avec de nombreuses variantes par Gueulette, des Boulsmiers et Cailhava. Voici, comme échantillon de son ton et de ses allures, un petit sermon adressé à don Juan par son serviteur Arlequin, que Molière devait baptiser Sganarelle et da Ponte Leporello. Nous en empruntons le texte à M. Louis Moland, qui le prend lui-même à Castil-Blaze, après avoir, toutefois, contrôlé la version de son auteur, par celle de tous les autres analystes.

« Je me souviens, dit Arlequin, d'avoir lu dans Homère, dans son *Traité pour empêcher que les grenouilles*

1. Au XVI^e^ siècle, *convive*, venant, d'après Diez, du vieux français *convi* et du latin *convivium*, signifiait : *repas*, *festin*. Il est probable que le mot *convitato*, du titre italien *il Convitato di pietra*, avait été traduit par *le Convive*, ce terme étant pris ici dans son acception moderne. Villiers et Dorimon, au contraire, l'ayant compris avec le sens qu'on y attachait autrefois, auront cru pouvoir y substituer un terme équivalent : de là au lieu de la traduction correcte et logique : *le Convive de pierre*, leur version : *le Festin de pierre*, si promptement populaire, qu'on l'adopta définitivement, malgré son évidente absurdité.

ne s'enrhument, que dans Athènes, un père de famille ayant fait l'acquisition d'un cochon de lait, gentil, d'une agréable physionomie, de mœurs douces, dans sa taille bien prise, conçut tant d'amitié pour le petit cochon, qu'au lieu de le mettre à la broche, il donna les plus grands soins à son éducation et le nourrit avec des biscuits et du macaroni. Cet animal, enfant gâté de la maison, d'une figure très avenante, oubliant tous les bienfaits de son ami, de son protecteur, entra dans le parterre, déracina jonquilles et tulipes, dont il dévora les oignons. Furieux, le jardinier alla se plaindre au maître, lequel, aimant avec une tendresse aveugle son jeune cochon, dit : Il faut lui pardonner pour cette fois, il n'a pas encore d'expérience; d'ailleurs il est si gentil !

« Quinze jours après, cet amour de cochon se rua dans la cuisine, renversa marmites et casseroles, mangea ce qu'elles contenaient et bouleversa tout. Le cuisinier courut en avertir son maître, lequel eut tant d'affection, de faiblesse pour son favori, qu'il défendit qu'on lui fît aucun mal.

« Un mois ne s'était pas écoulé que l'imprudent marcassin, abusant des bontés de son seigneur, vint galoper dans la salle à manger, au moment où l'on attendait trente convives et brisa porcelaines et cristaux, flacons de madère, de champagne, de zuaro, de Chypre, en escaladant la table, les bahuts et les dressoirs. Quand le maître vit ce désordre nouveau, ce déplorable ravage, sa patience étant poussée à bout, que fit-il? Sur-le-champ il ordonna que le cochon fût tué, que l'on fît des jambons, des saucisses, mortadelles, boudins, petit-lard, avec le sang et les débris de l'insolent quadrupède.

« Ce père de famille, continue Arlequin, c'est Jupiter; ce cochon, c'est vous, mon très honoré maître; ce jardinier, ce chef de cuisine, ces faïences, cristaux et porcelaines, ce sont les victimes de vos insultes, de vos méfaits. Vous tuez le mari d'une pauvre femme, vous enlevez la fille d'une autre, vous débauchez même des religieuses! Tous en portent leurs plaintes à Jupiter. La première fois il vous pardonne. La seconde fois il veut bien encore être sourd à leurs prières. Mais enfin vous en ferez tant que ce dieu, prenant le couteau de son tonnerre, ce couteau formidable, ce maître couteau, fondra sur le cochon bien-aimé, c'est-à-dire sur vous, pour le dépecer, le réduire en saucisses, en côtelettes, que les diables feront griller en enfer et croqueront à belles dents[1] ! »

Cette farce ne fut pas sans influence sur le *Don Juan*, de Molière, mis en vers, plus tard, par Thomas Corneille, et repris en sous-œuvre par Rosimond, qui ne craignit pas de se colleter avec ce sujet formidable, après que l'illustre maître de la scène française y eut mis sa marque et sa griffe.

Mais Molière, il est presque inutile de le dire, sans avoir conservé pourtant le caractère chevaleresque et la foi passionnée de Tirso, s'est rapproché singulièrement du drame original, dont la comédie à l'impromptu avait fait une véritable parodie.

Le sujet traité par l'auteur espagnol et repris par Molière ne s'arrêta pas en France, il passa promptement en Angleterre, où Thomas Shadwell le fit jouer sous le nom du *Libertine Destroyed;* en Allemagne, où sous le titre fautif consacré par la scène française, et

1. Louis Moland, *Molière et la Comédie italienne.*

traduit trop fidèlement par *Das steinerne Gastmahl*, la légende de don Juan devint le texte favori des théâtres de marionnettes. Le brillant voyageur retourna également en Italie, où Goldoni le mit en scène dans son *Don Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto punito;* en Espagne, sa patrie, où Antonio de Zamora, chambellan de Philippe V, le présenta à ses compatriotes, — oublieux du vieux Tirso, — sous cette nouvelle enseigne : *Il n'est pas de dette qui ne se paye* (*No hay dueda que no se pague*).

Mais laissons de côté les pièces purement littéraires dont notre don Juan est le héros, et examinons maintenant, dans un résumé rapide, celles qui ont servi de texte à la musique.

La première de toutes est d'origine française, c'est le *Festin de pierre*, opéra comique en trois actes et en vaudevilles sans prose, par Letellier, représenté à la foire de Saint-Germain en 1713 au jeu d'Octave.

« Cette pièce eut une pleine réussite, dit l'auteur des *Mémoires sur les spectacles de la foire*, on l'a reprise depuis en différents temps et toujours avec assez d'applaudissements. On fit quelque chicane à Octave au sujet d'un divertissement dans lequel on représentait l'enfer. La troupe eut l'ordre de le supprimer; cela dura peu de jours et le magistrat, mieux informé, révoqua cette sentence. »

Cette farce assez médiocre est écrite comme les prétendus opéras-comiques de l'époque, en vaudevilles; c'est-à-dire que les couplets dialogués se suivent sans interruption et se débitent sur les timbres à la mode.

Ce qui mérite plus d'attention que ces refrains vulgaires, c'est la musique que Gluck écrivit à Vienne

en 1761, pour un ballet en quatre tableaux, sous la titre de *Don Juan* ou, pour être plus exact : *Dom Juan*.

Cette partition, qui n'est pas très considérable par son étendue, — elle renferme, outre l'ouverture, trente morceaux, la plupart fort courts, — n'en est pas moins un monument artistique d'un extrême intérêt.

Une copie de la partition d'orchestre en existait autrefois au Conservatoire de Paris et une réduction pour clavecin a été publiée il y a longtemps, à Berlin. Je possède un exemplaire de cette édition gothique, et je puis donner l'assurance à mes lecteurs que le ballet de Gluck, sans avoir aucune prétention de se poser de pair avec ses chefs-d'œuvre, renferme pourtant plusieurs pièces qui portent la marque indélébile de son génie inspiré. Les deux dernières scènes entre autres, c'est-à-dire le souper chez le commandeur et don Juan précipité dans l'enfer, ne sont certes pas indignes de l'immortel chantre du Ténare. La marche des basses, dans la scène finale, nous fait entendre un écho lointain du rythme foudroyant du chœur des démons *d'Orfeo*, la partition renferme aussi une sorte de fandango, dont le dessin mélodique offre la plus curieuse analogie avec celui des *Nozze di Figaro*[1].

Gluck ne fut pas le seul qui devait avant Mozart exercer sa verve sur le sujet populaire du séducteur de Séville. En 1777, Vicenzo Righini fit jouer à Vienne un *dramma tragicomico* en trois actes, sous le titre d'*il*

1. Dans ses *Lettres à milord Pembroke*, publiées à Paris en 1773, Sarah Goudar parle de ce ballet avec éloges. « Gluck, Allemand comme Hasse, dit-elle, imita Jomelli, quelquefois même le surpassa (il ne s'agit naturellement ici que de la carrière italienne de Gluck), mais souvent il fit mieux danser que chanter. Dans le ballet de *Don Juan ou le Festin de pierre*, il composa une musique admirable. »

Convitato di pietra, ossia il Dissoluto. C'est pour le style et la couleur générale, un véritable *opera buffa.*

Après lui, Giacomo Tritto fit exécuter en 1783 son *Convivato di pietra,* au théâtre des Fiorentini de Naples. Je ne connais cet ouvrage que par la mention qu'en fait Fétis.

Enfin, en 1787, Giuseppe Gazzaniga composa pour le théâtre San-Mose de Venise un opéra bouffe portant le même titre et dont le succès fut bientôt confirmé par le public de Ferrare, de Bergame et de Rome.

Gœthe, qui vit l'ouvrage dans la ville éternelle, écrivit à Zelter que « pendant quatre semaines l'opéra fit florès. On ne pouvait plus vivre, dit-il, sans aller voir rôtir don Juan aux flammes de l'enfer et suivre l'esprit du commandeur dans son vol vers les régions célestes [1]. »

C'est, selon toute probabilité, le livret de cette pièce qui servit de canevas à celui de da Ponte; mais il faut reconnaître que le collaborateur de Mozart, en s'appropriant le texte de son confrère, lui donna une couleur poétique et une allure dramatique, dont il est juste de lui faire honneur.

Sous l'inspiration de Mozart, sans doute, da Ponte eut le mérite d'écrire une œuvre qui, par sa forme scénique et sa conception théâtrale, s'éloignait également de l'opéra bouffe et de l'opéra sérieux, tels qu'on les concevait à cette époque. La véritable qualification de ce chef-d'œuvre n'est donc pas celle *d'opera buffa* que Mozart lui donne dans son catalogue, ni celle de *dramma giocoso* comme le baptise Lorenzo da Ponte; si

1. *Il Convitato,* de Gazzaniga, vint faire consacrer sa réputation à Paris en 1791.

l'expression eût été alors inventée, *Don Giovanni* aurait pu s'intituler fièrement : *premier opéra romantique.*

XXXII

Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni.

Nous avons laissé Mozart à l'heure même où l'on allait commencer les répétitions générales de *Don Giovanni,* ou pour être plus exact d'*il Dissoluto punito*, car c'est ainsi tout d'abord que fut baptisé ce chef-d'œuvre.

Après des études préliminaires faites, avec tant de soins, sous l'œil et sous la direction du maître, il ne pouvait plus guère se présenter de difficultés sérieuses ; il ne restait à vrai dire qu'à régler quelques détails de mise en scène et à surveiller les évolutions de la petite armée orchestrale, placée sous le commandement de Kucharz. Il se présenta pourtant quelques légers incidents, qu'il est intéressant d'enregistrer.

A la scène du bal, dans le premier finale, le ténor Antonio Bagliono, qui chantait don Ottavio, ne réussissait pas à danser le menuet avec la grâce et l'élégance qu'on devait attendre d'un cavalier si distingué. Mozart, dont nous connaissons déjà l'innocente vanité, ne fut pas fâché de saisir cette occasion pour montrer qu'il était élève de Vestris et pour donner une petite leçon de chorégraphie à son maladroit interprète.

Un peu plus loin, lorsque la danse s'interrompt tout à coup au cri de détresse de Zerline, pressée par le séducteur qui l'a perfidement entraînée à l'écart, Mozart

fit taire son orchestre. Mme Bondini attaquait mollement la note aiguë, placée sur ces paroles « *gente ajuto !* » Elle ne rendait pas du tout le sentiment de terreur qui doit vibrer à ce moment dans la voix de la pauvre petite paysanne et faire dresser l'oreille à tous les convives. Après plusieurs essais infructueux pour lui faire pousser cet appel désespéré, Mozart donna l'ordre de recommencer le finale tout entier. Au retour du passage, il se glissa furtivement derrière Mme Bondini, qui se tenait près d'un portant et ne quittait pas des yeux l'archet du chef d'orchestre ; au moment précis où elle devait lancer son cri d'angoisse, Mozart la saisit brusquement par la taille. La surprise et l'émotion firent jaillir la note avec une force et une violence extraordinaires.

« Bravo, madame, riposta le maître, cette fois vous y êtes, et l'on sent bien que votre vertu court un danger sérieux. ».

A la scène du cimetière, lorsque, du fond de la tombe, le commandeur apostrophe le sacrilège don Juan par ces paroles fatidiques. « *Di rider finirai pria dell'aurora :* Tu finiras de rire avant l'aurore ! » Mozart n'avait voulu soutenir cette voix sépulcrale que par les accords terrifiants des trombones. Soit qu'il se heurtât à une difficulté réelle, soit qu'il manquât d'habileté, l'un des instrumentistes ne parvenait pas à rendre l'intention du maître, et Mozart descendit dans l'orchestre pour lui en donner la clef. Mais ses observations courtoises n'eurent aucun succès. L'ombrageux artiste se crut outragé dans sa dignité par cette prise à partie et riposta fort aigrement : que le passage était inexécutable, qu'au surplus Mozart n'était pas de taille à lui apprendre les secrets de son instrument.

« A Dieu ne plaise, monsieur, dit le maître, en riant, que j'aie la prétention de vous donner des leçons de trombone. Veuillez seulement me passer votre partie, je vais la modifier. »

Il le fit en effet et ajouta sur-le-champ à l'accompagnement primitif deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons [1].

Une dernière anecdote se rapporte au duetto : « *Là ci darem la mano* », ce délicieux morceau où Mozart, par l'organe de son héros, a toujours fait tourner la tête non seulement à Zerline, mais à toutes celles qui l'ont entendu chanter.

La tradition rapporte que cette petite pièce a été refaite jusqu'à cinq fois sur les instances de Luigi Bassi, et que c'est à l'heureuse importunité de cet artiste que nous devons ce bijou de grâce et de mélodie. Sans garantir le fait, Otto Jahn incline à l'admettre, en se basant sur ceci : que le duetto en question est dans l'autographe sur un papier différent du reste de la partition. Malgré la grande autorité de Jahn, l'anecdote m'avait toujours paru suspecte ; la phrase que don Juan adresse à Zerline, celle par laquelle Zerline lui répond sont, en effet, si coulantes et si naturelles qu'il semble qu'elles n'aient pu jaillir de la plume que par une inspiration toute spontanée. Aujourd'hui ce pressentiment est devenu chez moi une conviction positive.

Avec une bonne grâce dont je suis heureux de leur

1. Ce feuillet de la partition manque dans le manuscrit autographe, en sorte qu'il n'est plus possible de retrouver la première version de cet accompagnement. La disparition regrettable de cette page ne s'explique-t-elle pas tout naturellement par ce petit incident? Il est à remarquer aussi que la scène de l'oracle dans l'*Idomeneo*, inspirée déjà par l'*Alceste* de Gluck, n'est accompagnée que par les trombones et les cors.

exprimer ici toute ma gratitude, M. et Mme Viardot, les heureux propriétaires du manuscrit de Mozart, ont bien voulu me communiquer cette sainte et précieuse relique. Or le duetto en question est écrit tout entier de la même encre et sur le même papier que le reste de l'ouvrage. Ce qui explique l'erreur de Jahn, c'est que le morceau précédent, — l'air de Masetto « *ho capito, signor si !* » — une pièce ajoutée après coup, se distingue en effet, par la qualité et le format du papier, du duetto en question. A mon avis, il faut donc reléguer cette légende dans le domaine de la fable, retirer à Luigi Bassi le mérite d'avoir inspiré la suave mélodie dont on lui fit honneur et rendre à Mozart ce qui est à Mozart.

Cependant le temps avançait et l'heure allait sonner où les habitants de Prague, — bien dignes d'une pareille faveur, — devaient avoir les prémices de cet immortel et glorieux *Don Giovanni*. Comme préparation à cet événement fameux, la troupe de l'impressario Bondini donna le 14 octobre une reprise solennelle des *Nozze di Figaro*, en l'honneur du prince Antoine de Saxe et de l'archiduchesse Marie-Thérèse, de passage à Prague, à l'occasion de leur voyage de noce. Ce fut Mozart lui-même qui dirigea l'orchestre, et les acclamations qui le saluèrent alors durent lui paraître d'un présage heureux pour la réussite de son œuvre nouvelle.

Il n'était pourtant pas entièrement rassuré. Le succès des *Nozze* à Prague avait pris des proportions extraordinaires; il lui semblait qu'un tel enthousiasme ne devait pas se retrouver deux fois et s'en ouvrit à Kucharz, le chef d'orchestre, dans une promenade qu'ils firent ensemble, après l'une des dernières répétitions générales.

— Mon ami, lui dit-il, je vous supplie de me donner sincèrement votre opinion. Dites-moi franchement ce que vous pensez de mon ouvrage, dites-moi surtout si vous croyez qu'il puisse recevoir autant d'accueil que le précédent, dont le caractère et le style sont si différents?

— Maître, répliqua Kucharz, ne doutez ni de votre œuvre ni de votre public. Une musique si profondément originale, une partition d'une beauté si parfaite ne peuvent manquer de produire une immense impression. Vous savez, du reste, à quel point on vous adore ici et vous ne l'ignorez pas : tout ce qui sort de votre plume est acclamé d'avance et reçu comme la manne céleste.

— Vous me rassurez, mon ami, répliqua Mozart; car, je dois vous l'avouer, j'étais fort inquiet, mais sachez-le bien, quoiqu'il arrive, je puis vous l'attester : je n'ai ménagé ni mes forces ni mes peines pour donner dans cet ouvrage tout ce que je puis donner.

Et il ajouta ces paroles dignes d'être notées : « On se trompe, Kucharz, lorsqu'on croit que mon art m'est devenu si facile qu'il ne m'en coûte que la peine d'écrire, pour composer. Personne ne s'est donné plus de mal que moi pour apprendre, et je puis dire qu'il n'est pas un maître de quelque notoriété dont je n'aie longuement étudié les partitions. »

Mais tandis que le cœur de cet homme illustre flottait ainsi de la crainte à l'espérance, le grand jour approchait rapidement et, fidèle à sa mauvaise habitude, le maître n'avait pas encore écrit une note de son ouverture.

On connaît l'histoire de ce morceau célèbre. Les amis du compositeur, qui se réunissaient tous les soirs dans sa chambre d'auberge, se préoccupaient fort de sa négli-

gence et le pressaient de se mettre à l'œuvre sans tarder davantage. Mais Mozart, y mettant une certaine coquetterie, se faisait un jeu de leur inquiétude et remettait de jour en jour la satisfaction promise.

Enfin arriva l'heure où il ne pouvait plus reculer. On était au soir du 28 octobre, c'est-à-dire la veille même de la représentation. Après avoir congédié ses amis, il dit à sa femme que naturellement il allait passer la nuit à écrire.

— Tiens-moi compagnie, ajouta-t-il, fais-moi du punch, et tâche de me tenir éveillé.

Il se mit donc à sa table de travail, pendant que Constance préparait la liqueur flamboyante, pour laquelle il avait un faible, et entamait bravement l'histoire de *Cendrillon*. Mme Mozart contait fort bien à ce qu'on assure, et elle entremêlait son récit de propos humoristiques, qui arrachaient à ce grand enfant de folâtres éclats de rire. Loin de le troubler, ces petites distractions lui rendaient sa besogne plus légère. Après *Cendrillon*, ce fut le tour de la *Lampe merveilleuse*, et Mozart travaillait toujours.

Malheureusement, à un moment fort avancé de la nuit, l'influence soporifique du punch prit le dessus. Schéhérazade n'avait plus la même verve, et l'intérêt de son histoire languissait visiblement. Chaque fois qu'elle s'arrêtait, la tête du maître se penchait sur le papier réglé, sa main s'endormait, et ses yeux fatigués se dérobaient lentement sous ses paupières.

Cette somnolence alourdissait ses idées, et ces brusques réveils le fatiguaient beaucoup. Le voyant s'épuiser en efforts inutiles, Constance lui donna le conseil de se reposer un moment, sur le canapé, promettant de le réveiller au bout d'une heure.

Il s'endormit aussitôt et si profondément qu'à l'heure convenue, sa femme se fit un scrupule de l'arracher à ce repos bienfaisant. Elle résolut donc de le laisser dormir une heure encore, et ce fut à regret qu'après ce nouveau délai, elle se décida à le réveiller. Il était alors cinq heures du matin, et le copiste était convoqué pour sept heures.

Mozart ne fit qu'un bond de sa couche improvisée à sa table et se mit aussitôt à écrire comme s'il venait de quitter la plume; sa main courait avec une rapidité vertigineuse et voulait regagner le temps perdu. A sept heures sonnant, régulier comme le balancier d'une horloge, le copiste entrait dans la chambre. Au même instant, le maître jetait sa dernière note sur le papier.

Il est superflu sans doute de le faire remarquer : ce travail, si lestement enlevé, était pour ainsi dire purement matériel. N'est-il pas clair, en effet, que Mozart avait pensé son ouverture avant de l'écrire? Lorsqu'il voulut la fixer sur le papier, elle sortit tout armée de son cerveau. Il résulte d'ailleurs d'une communication de Luigi Bassi et de Duschek que Mozart avait dans sa tête trois ouvertures, toutes faites, entre lesquelles il ne pouvait se décider à choisir. Une première en *mi bémol* majeur, une deuxième en *ut* mineur et en forme de fugue, et une troisième adoptée définitivement sur le conseil de ses deux amis. C'est elle qui forme aujourd'hui le péristyle de son impérissable monument. Toutes les gloses des critiques qui prétendent retrouver dans cette belle pièce symphonique, les nutations de la fatigue et les soubresauts du réveil, sont évidemment de purs enfantillages.

Ce qui est plus sérieux, c'est qu'en écrivant cette magnifique introduction, — aussi bien qu'en compo-

sant l'œuvre même à laquelle elle sert de prélude, — son esprit fut vivement préoccupé de notre art dramatique national, car il la modela sur le plan des ouvertures françaises en deux parties : un allégro développé, amené par un mouvement lent. On sait que l'ouverture italienne, telle qu'elle fut mise à la mode par Alessandro Scarlatti, est en trois parties : un allégro, un andante et un allégro final.

Le manuscrit autographe garde encore la marque indélébile et la preuve vivante de cette filiation, car, au lieu d'intituler son ouverture comme d'habitude : *sinfonia*, Mozart emploie expressément pour la désigner le terme tout nouveau d'*ouvertura* dont M. Louis Viardot a justement fait remarquer le barbarisme [1].

Puisque nous touchons à ces détails, il ne serait peut-être pas hors de propos de soulever ici différents petits problèmes concernant l'instrumentation de *Don Giovanni*. Il serait bon de savoir, par exemple, ce qu'il faut penser de l'assertion de M. Gugler, le dernier éditeur de la partition, qui prétend que les trombones du dernier finale ont été ajoutés par Sussmayer, l'élève du maître. Mais ces détails nous entraîneraient trop loin et donneraient à ce travail une extension qui pourrait lasser la patience du lecteur.

Hâtons-nous donc de terminer en constatant l'immense effet de l'œuvre sur le public intelligent de Prague, qui paraît en avoir compris la haute portée, du premier coup [2].

A son entrée à l'orchestre, dans la soirée du 29 oc-

1. *Manuscrit autographe de* Don Giovanni *de Mozart*, dans le numéro 671 du tome XXVII de *l'Illustration*.

2. Voyez à ce sujet un travail de M. Octave Fouque dans la 41e année de la *Revue et Gazette musicale*.

tobre 1787, Mozart fut accueilli par des acclamations enthousiastes, interrompues par une triple fanfare, en l'honneur du maître des maîtres. Pendant qu'il s'asseyait au clavecin pour diriger son œuvre, le copiste hors d'haleine venait, à la hâte, placer sur les pupitres les feuillets encore humides de l'ouverture.

Sous l'archet de Mozart, l'excellent petit orchestre déchiffra ce morceau difficile *a prima vista*, et s'il y eut quelques accrocs légers, rien de grave ne vint du moins en compromettre le succès. Satisfait de ce bon résultat Mozart se retourna vers son voisin le plus proche et lui dit en riant : « Il est tombé pas mal de notes sous les pupitres, mais somme toute l'ouverture a été bien enlevée [1]. »

Si nettement dessiné dès le début, le succès grandit à chaque morceau et s'éleva bientôt aux proportions du plus ardent enthousiasme. Lorsque le rideau vint tomber, pour la dernière fois, et que, brisé de fatigue et d'émotion, Mozart se leva pour remercier encore son cher public de Prague, tous les assistants se dressèrent spontanément dans une acclamation immense, à laquelle les instruments de cuivre répondirent encore une fois par des fanfares retentissantes.

Quelques jours après Mozart écrivait modestement à son ami Jacquin : « Le 29 octobre, mon cher ami, *Don Giovanni* a pris possession de la scène ; il a été salué par le plus vif enthousiasme. *Entre nous*, je voudrais bien vous avoir ici pendant une soirée pour que vous puissiez prendre votre part de mon bonheur. Mais vous entendrez, je pense, l'ouvrage à Vienne. Qui sait? on se

1. « Es sind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture ist doch recht gut von Statten gegangen. »

décidera peut-être à l'y monter. Espérons-le, n'est-ce pas ! »

Entre nous, n'est-il pas charmant et cette discrétion dans le triomphe n'est-elle pas la marque d'une âme délicate et d'un esprit supérieur.

XXXIII

Départ de Prague. — Mozart héritier de Gluck. — Encore *Don Giovanni*.

Avec *Don Giovanni*, Mozart avait magnifiquement payé l'hospitalité des habitants de Prague. Avant de quitter la ville, il lui restait encore un petit compte à régler avec ses amis, M. et Mme Duschek, qui l'avaient si cordialement accueilli et si chaudement patronné. Dans son désir de s'acquitter il s'était engagé à composer pour la dame, une cantatrice de mérite et de réputation, un grand air, écrit expressément pour sa voix.

Elle n'avait garde d'oublier une promesse si précieuse, mais Mozart, un peu fatigué par l'enfantement de son chef-d'œuvre, tardait beaucoup à se libérer. Il était à la veille de son départ, lorsque Mme Duschek s'avisa prudemment d'enfermer son débiteur rebelle dans une chambre de sa maison de campagne, où Mozart était venu passer une dernière journée. Une fois l'oiseau dans la cage, elle lui déclara nettement qu'il n'aurait sa liberté qu'au prix de la chanson promise.

Ainsi mis en demeure, Mozart s'exécuta de bonne grâce en écrivant au courant de la plume la scène : « *Bella mia fiamma* », l'un de ses airs de concert les mieux

réussis et les plus achevés. Toutefois il ne voulut pas s'en dessaisir, sans avoir une petite revanche de la violence qu'on lui avait faite, et à son tour il fit savoir à sa persécutrice qu'elle n'aurait pas le morceau convoité si elle ne le chantait à vue sans se tromper d'une note.

Fort heureusement Mme Duschek était aussi bonne musicienne qu'excellente cantatrice, l'épreuve réussit à souhait, et elle emporta de haute lutte la prime offerte à son habileté; mais combien d'artistes aujourd'hui seraient capables d'en faire autant et de se créer un répertoire par de pareils procédés !

Cette fois ayant réglé toutes ses dettes, Mozart dit adieu à la bonne ville de Prague, non sans émotions et sans regrets.

Au moment même où il rentrait à Vienne, l'illustre auteur d'*Armide* fermait les yeux à la lumière et s'endormait dans son linceul de gloire [1].

Gluck était compositeur de la chambre impériale et touchait, de ce chef, un traitement de 2,000 florins. Il semblait tout naturel de transmettre son titre et ses honoraires à Mozart, dont le dernier triomphe s'imposait à l'attention de l'empereur. Mozart obtint, en effet, la place vacante; il fut nommé par un décret du 7 décembre suivant. Mais avant de le signer, la main parcimonieuse de Joseph II avait singulièrement rogné les émoluments attachés à ce poste d'honneur, en les réduisant à 800 florins.

Il faut croire qu'en cette occasion l'empereur rougit de son avarice, car jusqu'à la fin de sa vie il n'osa commander à son nouveau fonctionnaire une œuvre d'im-

1. Le 15 novembre 1787, et non le 25, comme le dit Fétis.

portance. Il estimait sans doute que pour une aussi pauvre somme il ne pouvait pas se montrer exigeant et se contenta de faire écrire à l'auteur des *Nozze* et de *Don Giovanni* des menuets et des contredanses pour les bals de la cour[1].

Cette discrétion trop fidèlement observée blessait Mozart plus encore que la modicité de son traitement. De l'argent qu'il gagnait à si peu de frais lui faisant l'effet d'une aumône déguisée, et un jour qu'il venait de signer sa feuille d'émargement, il écrivit, sous la mention de la somme touchée, cette apostille significative : « Trop pour ce que je fais, et trop peu pour ce que je pourrais faire. »

Ce qui le peinait davantage encore, c'était le peu d'empressement qu'on mettait à monter son dernier chef-d'œuvre. Le *Tarare* de Salieri, traduit et refondu par da Ponte, sous le titre d'*Axur re d'Ormus*, faisait littéralement fureur et barrait le passage à *Don Giovanni*. Cependant Joseph II avait donné l'ordre de mettre l'ouvrage à l'étude, et il fallut bien qu'il eût son tour. Représenté pour la première fois à Vienne, le 7 mai 1788, *Don Giovanni* fut accueilli plus que froidement. L'interprétation en était excellente pourtant, malgré ce qu'en dit da Ponte, et les grands rôles de la pièce étaient entre très bonnes mains.

Le baryton Albertarelli chantait don Giovanni, le ténor Morella don Ottavio; Bussanni s'était chargé du rôle du commandeur et de celui de Masetto.

1. Le nombre de ces pièces légères, composées entre 1788 et 1792, est assez considérable. Je relève, pour cette époque, dans le catalogue de Kœchel, neuf contredanses, trente-six menuets et quarante-neuf valses.

Quant au bataillon féminin, il était de premier choix. Donna Anna était confiée à la belle-sœur du maître, la belle Aloyse Lange, pour laquelle il avait tant soupiré, à l'aurore de sa jeunesse ; la Cavalieri chantait Elvire et la signora Luisa Mombelli jouait Zerline.

L'empereur, qui n'était pas suspect de tendresse pour la musique de Mozart, paraît pourtant avoir saisi la haute portée du nouvel ouvrage : « C'est une musique céleste, dit-il à da Ponte, et plus admirable encore que celles des *Nozze di Figaro ;* malheureusement ce n'est certes pas là une nourriture qui convienne à l'estomac de mes Viennois. » Le poète rapporta le propos à son collaborateur. « Eh bien, répliqua Mozart, qu'ils prennent le temps de la digérer ! »

Pour cette nouvelle mise en scène, le maître avait composé trois morceaux nouveaux : un air pour Elvire : « *Mi tradi quell'alma ingrata* » ; un air pour don Ottavio : « *Dalla sua pace* », et un duetto pour Leporello et Zerline : « *Per queste tue manine* [1]. »

Sans entrer dans le détail de la partition de Mozart, il nous paraît nécessaire, tout au moins, de la regarder un instant sous son aspect d'ensemble et de la classer dans l'œuvre du maître, à la place qui lui convient.

A notre avis cette place est la première. Inférieur peut-être aux *Noces de Figaro* par l'allure et le développement des grands morceaux d'ensemble, à *la Flûte enchantée*, par la grâce populaire de la mélodie, *Don Giovanni* l'emporte incontestablement par la force de conception et le relief des caractères.

Et d'abord don Juan, cet archange rebelle dont la

1. Indépendamment de ces trois morceaux et de l'ouverture, la partition de *Don Giovanni* renferme vingt-cinq morceaux, dont il me paraît inutile de faire ici l'énumération.

vision a hanté les rêves des plus grands poètes, n'est-il pas une création accomplie? L'art peut-il aller plus loin et rendre avec plus de fermeté et plus de souplesse à la fois, les ondulations du serpent, les désirs toujours inassouvis du débauché et les aspirations multiples de cette nature fougueuse et exubérante?

Et donna Anna, cette grande et noble figure, cette vierge au profil antique, immolant, comme Hamlet, son amour à son devoir et poursuivant impitoyablement à travers l'orgie le meurtrier de son père, tandis que son fiancé, courbé sous le poids d'une si grande tâche, se résigne tristement à porter devant elle l'épée flamboyante et vengeresse; et donna Anna, disons-nous, n'est-elle pas scupltée dans le marbre comme la statue du commandeur? Ne gardera-t-elle pas éternellement, dans les lignes pures de son front, le signe indélébile dont le génie de Mozart l'a marquée?

Mais quel contraste magistral avec Elvire, la femme ardente et passionnée, poursuivant celui qu'elle aime, comme une louve flairant sa proie; toujours prête à le frapper, toujours prompte à tomber à ses pieds! Quelle opposition de tons et de couleurs avec Zerline, aussi coquette que naïve, prête à se pâmer dans les bras de son irrésistible séducteur à l'heure même où elle ruse avec la jalousie brutale de l'honnête et vertueux Masetto?

Que dire encore du commandeur, à la voix tonnante, aux pas lourds et pesants; que dire enfin de Leporello, cet épique et prodigieux bouffon. Celui-ci n'est pas seulement un caractère, c'est un type, dans lequel Mozart a réuni tous les traits épars de l'*Hanswurst* germanique et du *buffo* italien.

Otto Jahn a fait remarquer déjà que Leporello est

aussi semblable à don Juan qu'il en est distinct. Et, effet, en se modelant sur son maître il en a pris tous les vices. Seulement ce qui chez l'un reste après tout la grâce et l'élégance devient chez l'autre ridicule et grotesque. Don Juan a l'ambition, Leporello la vanité, lui aussi veut : « *far il gentiluomo* » : le maître est gourmet, le valet est glouton ; l'un a le cœur plein d'amour, l'autre est tout gonflé de paillardise. Don Juan n'a qu'une vertu, le courage : c'est le seul trait que le serviteur n'ait eu garde d'emprunter à son patron ; Leporello est plat et poltron, et ce qui est vraiment du meilleur comique, le pauvre hère est précisément puni de ses défauts d'emprunt par l'absence de cette seule qualité qu'il est impuissant à s'approprier et qui pourrait leur servir de contrepoids. Toujours précipité dans les mêmes aventures, don Juan s'en tire gaillardement par sa valeur, tandis que Leporello s'y perd par sa couardise ; le maître crève la toile qui l'enveloppe, le valet s'y accroche comme une mouche.

« Le livret de da Ponte, a dit Castil-Blaze, est le chef-d'œuvre des livrets comme la partition de Mozart est le chef-d'œuvre des opéras. » L'assertion peut sembler trop absolue, mais il n'en est pas moins vrai que la donnée de la pièce est éminemment musicale. Ce qui lui donne une valeur tout à fait exceptionnelle, c'est le mélange bien pondéré de deux genres, jusqu'alors séparés. Avant Mozart, en effet, la distinction entre la tragédie et la comédie n'était pas moins rigoureuse dans la sphère musicale que dans l'ordre littéraire. On avait l'*opéra seria* d'un côté, l'*opera buffa* de l'autre. *Don Giovanni*, pour la première fois, a réuni ce double courant. Et remarquez bien que le sérieux et le comique ne sont pas ici simplement juxtaposés ; ils s'entrelacent et se

confondent dans les situations capitales de l'ouvrage. A la scène finale, à l'heure même où le commandeur vient sommer le criminel endurci de se repentir et lui montre l'enfer déjà prêt à l'engloutir, la farce ne perd pas ses droits, Et, ce qui est vraiment admirable, c'est que nous pouvons nous amuser de la peur de Leporello, sans que le sourire qui vient effleurer nos lèvres rompe le charme terrifiant de cette apparition formidable.

Aux yeux de Beethoven, la donnée de *Don Giovanni* était immorale et tout à fait indigne de cet art immaculé qu'on nomme la musique. « Il se sentait incapable, disait-il, de traiter un sujet aussi scandaleux. »

Sans nous arrêter au puritanisme de cette opinion, facile à réfuter, nous constaterons que la pièce qui répugnait à l'auteur de la Neuvième Symphonie, convenait admirablement au tempérament dramatique de Mozart. Don Juan n'est pas, comme Faust, un esprit cherchant à regarder au delà de son horizon, un philosophe sceptique, désireux de connaître et de savoir; c'est un tempérament de flamme et de feu qui ne se dépense pas en monologues, mais en actes, c'est la vie sans entrave et sans frein, débordant comme la lave d'un volcan, qui ravage et consume tout sur son passage.

C'est précisément à cause de cette différence fondamentale que *Faust* est un sujet essentiellement littéraire et *Don Giovanni* une donnée purement musicale. C'est enfin pour cette raison que Mozart s'en est glorieusement emparé et qu'il en a fait un chef-d'œuvre immortel.

« *Don Giovanni*, disait Mozart, a été composé pour le public de Prague, mais avant tout pour quelques amis et pour moi. » C'était trop de modestie, les productions

du génie sont le patrimoine commun de tous ceux qui vivent de la vie de l'art et ce merveilleux ouvrage devait, tôt ou tard, faire son tour du monde.

Il commença naturellement par la conquête des scènes allemandes. A Londres, le succès des *Nozze* lui avait préparé les voies; il y fut représenté pour la première fois en 1817, sur le Théâtre-Italien; le succès fut si considérable que le directeur de Covent-Carden fit immédiatement traduire la pièce en anglais, pour la jouer en concurrence avec ses voisins. *Don Giovanni* se naturalisa aussi rapidement en Danemark, en Suède et en Russie.

En 1825, l'illustre Garcia l'importa en Amérique et le mit en scène à New York, avec l'aide de da Ponte, qui, sur ses vieux jours, s'était retiré dans le nouveau monde.

A Paris, le chef-d'œuvre fit sa première apparition, le 30 fructidor an XIII (17 septembre 1805), affreusement défiguré par Thuring et Baillot, aidés d'un musicien, C. Kalkbrenner. Il fut joué plus tard à l'Odéon avec une traduction de Castil-Blaze. Le 10 mars 1834, il fut donné à l'Opéra, avec la même traduction. Les récitatifs avaient été versifiés par MM. Henri Blaze et Émile Deschamps, et mis en musique par Castil-Blaze. C'est la version qui s'est maintenue depuis au répertoire. Enfin, il y a cinq ou six ans, *Don Juan*, traduit, je crois, par M. Trianon, fut également donné au Théâtre-Lyrique.

L'Italie seule n'a jamais fait bon acceuil à cette magnifique partition. A Rome, elle fut exécutée en 1811. On trouva que c'était : *una musica bellissima, superba, sublime, un musicone!* mais elle n'était pas au goût du pays, *del gusto del paese*. On l'a donnée aussi, avec des fortunes très diverses, à Milan, à Turin, à Gênes et à

Venise, mais toujours sans grand succès. Il n'y a pas longtemps encore qu'une cantatrice italienne, en répétant donna Anna, s'écriait avec dépit : « *Non capisco niente a questa maladetta musica :* je ne comprends rien à cette musique maudite ! »

A cette sentence naïve qui condamne le juge au lieu du prévenu, opposons l'opinion de Rossini : un jour en nombreuse compagnie, raconte M. Viardot, on pressait Rossini de désigner l'opéra qu'il préférait parmi tous ceux qu'avait produits sa veine intarissable. Il n'est point de père, lui disait-on, qui n'ait un Benjamin parmi ses enfants, et l'un citait *le Barbier*, l'autre *Otello*, celui-ci la *Gazza*, celui-là *Sémiramide*, un autre encore *Guillaume Tell*. Il fit faire silence, et l'on attendit l'oracle : « Vous voulez connaître, dit-il enfin, celui de mes ouvrages que j'aime le mieux, eh bien, c'est *Don Giovanni.* »

Une anecdote bien digne de faire pendant à celle de M. Viardot m'a été contée par M. Lavoix père, conservateur à la Bibliothèque nationale.

Un jour qu'on parlait de Beethoven, dans l'entourage du chantre de *Guillaume Tell :*

— Mais vous devez l'avoir connu, dit M. Lavoix, à l'époque où vous étiez à Vienne.

— Non, répliqua Rossini, c'était un fort mauvais caractère, il ne voulut pas me recevoir ; il détestait ma musique. Ce qui n'empêche pas, ajouta-t-il avec un sourire, que ce gaillard-là est le premier compositeur du monde.

— Peste, comme vous y allez, fit M. Lavoix, le premier compositeur du monde ! et Mozart qu'en faites-vous, cher maître ?

— Oh, riposta Rossini, celui-là c'est LE SEUL !

XXXIV

Mozart à Berlin.

Il résulte des comptes du Théâtre impérial de Vienne que Mozart reçu pour son *Don Giovanni* la somme totale de 225 florins. Avec les 800 florins de son traitement, même en tenant compte de la valeur alors plus grande de l'argent, cela constituait comme on le voit, d'assez maigres ressources.

Pour composer et monter son ouvrage, Mozart s'était naturellement vu contraint de renoncer à ses leçons; il ne faut donc pas s'étonner de lui entendre élever, au lendemain de son chef-d'œuvre, ce cri de misère, si monotone, hélas ! et si fréquent qu'il ressemble au tintement d'une cloche d'alarme.

Dans la nécessité qui le pressait, il s'adressa cette fois à un honorable négociant. M. Puchberg, qu'il avait appris à connaître à la loge maçonnique et dont le nom mérite un souvenir reconnaissant de tous les admirateurs du grand maître, le secourut et le soulagea dans plus d'une circonstance. Cette fois il ne put malheureusement lui prêter les mille florins dont il avait besoin pour se remettre à flot; il lui en envoya deux cents, juste de quoi le tirer momentanément d'embarras en lui imposant une nouvelle obligation.

C'est vers ce temps que Mozart entreprit pour le baron Van Swieten l'arrangement des ouvrages de Hændel, dont il a déjà été question. C'est comme office

d'ami qu'il se chargea de ce gros travail; il n'en tira aucun profit. On a même peine à comprendre comment Van Swieten, dont la fortune était considérable, ne mit pas quelque scrupule à disposer ainsi du temps et du labeur d'un pauvre diable, sans lui en tenir compte. Le fait n'est pourtant que trop certain, et Mozart ne reçut pas le moindre secours de son opulent et parcimonieux ami, qui, lui, n'hésitait jamais à recourir à sa complaisance.

Les choses ne prenant pas meilleure tournure et la situation s'aggravant, au contraire, de jour en jour, Mozart conçut la pensée de se tirer d'affaire par une tournée artistique.

Il se présentait justement une occasion excellente. Le prince Lichnowsky, le mari d'une des élèves qui lui étaient restées fidèles, avait un grade dans l'armée prussienne et possédait de grandes propriétés en Silésie. Ses devoirs militaires, autant que ses intérêts, l'obligeaient de faire annuellement un assez long séjour à Berlin. Il offrit au maître de le prendre dans sa chaise de poste et de lui épargner ainsi les frais du voyage; Mozart accepta sans hésiter et partit avec son noble compagnon de route, dans les premiers jours du printemps de 1789.

Dans l'espoir de se procurer un peu d'aisance, Mozart avait consenti, non sans une grosse peine de cœur, à se séparer de sa chère Constance; mais on peut dire que le souvenir de sa femme bien-aimée le suivit partout. Toute une série de lettres charmantes, datées de cette époque, forme la plus attrayante relation de voyage qu'on puisse lire.

Après avoir traversé Prague, où l'impresario Guardasoni lui commanda un nouvel opéra, dont une cause in-

connue empêcha la composition, il s'arrêta quelque temps à Dresde. Il y rencontra un virtuose célèbre, un certain Hæssler, d'Erfurt, qui jouissait d'une grande réputation comme organiste, pour son habileté à manœuvrer les pédales. On disait de lui « qu'il avait des mains d'ange et des pieds de démon. » Mis en parallèle avec ce rival redoutable, Mozart n'eut pas de peine à en triompher. Il raconte ce tournoi musical dans une lettre à Constance, où l'enjouement et l'humour se mêlent à la tendresse la plus vive. En voici la fin seulement qui montre ce grand cœur à nu et nous en fait voir pour ainsi dire les battements et les palpitations.

« Chère petite femme, j'ai une foule de prières à t'adresser :

« 1° Je te supplie de ne pas t'abandonner à la tristesse ;

« 2° De veiller à ta santé et de te méfier de l'air du printemps ;

« 3° De ne pas sortir seule à pied, ou mieux encore de ne pas sortir à pied du tout. » — Constance souffrait d'une maladie grave contractée à la suite de ses couches, qui lui rendait la marche à la fois pénible et dangereuse ;

« 4° De ne jamais douter de la sincérité et de la profondeur de mon affection ; je ne t'ai pas encore écrit une lettre sans avoir devant les yeux ton portrait adoré ;

« 5° De veiller non seulement sur ton honneur et sur le mien, mais même sur les apparences ; — ne te fâche pas de cette recommandation, car tu dois m'aimer d'autant plus que je me montre davantage soucieux de ta bonne renommée ;

« 6° *et ultimo*. Je te supplie d'être plus explicite dans tes lettres. — Je voudrais savoir si notre beau-frère

Hœfer est venu te voir le lendemain de mon départ; — s'il vient souvent s'informer de toi, comme il me l'a promis; — si les Lange viennent aussi te rendre visite; — si ton portrait avance; si tu fais ceci, si tu fais cela; — toutes choses qui m'intéressent infiniment. — Adieu, ma chérie, porte-toi bien. Tous les soirs, avant de me coucher, je cause une bonne demi-heure avec ta chère image; j'en fais autant au réveil. — Adieu, je t'envoie 1,095,060,437,082 baisers; voilà de quoi t'exercer à la numération. »

Le passage de Mozart à Leipzig ne fut pas moins triomphant que son séjour à Dresde. Il y fut accueilli avec une cordialité touchante par le vieux Doles, l'élève et le successeur du grand Sébastien Bach, qui crut assister à la résurrection de son maître, lorsqu'il entendit Mozart improviser sur l'orgue de la Thomaskirche. Doles ne se lassait pas d'admirer son illustre hôte et s'était subitement épris pour lui d'une affection toute paternelle. La veille de son départ, Mozart soupait chez lui, avec quelques amis. Le repas était assez maussade, la tristesse de l'amphitryon, qui pensait à la prochaine séparation, s'était répandue sur les convives, et Mozart avait vainement essayé de la dissiper par sa bonne humeur et sa jovialité ordinaires. Au moment de se quitter, Doles pria son hôte de lui laisser quelques notes de sa main, en souvenir de leur trop courte liaison. — « En vérité, dit le maître, j'ai plus envie de dormir que de composer. » — Il prit pourtant une feuille de papier, la déchira par le milieu et écrivit sur chacun des fragments un canon à trois voix : le premier, en longues notes tenues, d'une allure sentimentale et triste; le deuxième, en croches rapides, sautillant et léger. Lorsqu'on se fut aperçu que les deux morceaux pouvaient

se chanter simultanément, Mozart écrivit sous chacun des canons un texte en rapport avec le sentiment de la musique : le premier disait : « Au revoir, amis, nous nous reverrons », et le second : « Ne vous lamentez donc pas comme de vieilles femmes. » L'effet d'ensemble, dit Rochlitz, était à la fois touchant et comique.

Lorsque les convives eurent chanté la dernière note, Mozart se leva, serra la main de ses camarades, cachant l'émotion qui venait de l'assaillir tout à coup, et qui se réveillait dans cette nature impressionnable avec une étonnante soudaineté, puis se sauva brusquement, en leur jetant un dernier adieu. Le lendemain, de bonne heure, il était sur la route de Berlin.

Frédéric-Guillaume II était encore un de ces monarques musiciens, qui ne se contentent pas d'aimer l'art d'un amour platonique et contemplatif, mais le cultivent avec passion et le pratiquent avec talent. Il avait une véritable habileté sur le violoncelle, dont son maître, — un Français, l'aîné des frères Duport, — lui avait livré tous les secrets, il jouait de cet instrument en artiste, tenant magistralement sa partie dans sa musique de chambre et même dans son orchestre. Ses maîtres préférés étaient Hændel et Gluck, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir des goûts très éclectiques et d'ouvrir la place aux maîtres italiens et français aussi bien qu'aux allemands.

Il connaissait les quatuors de Mozart et son *Enlèvement au sérail*, depuis longtemps au répertoire du théâtre de Berlin; et lorsque le maître lui fut présenté à Potsdam, par le prince Lichnowsky, il le reçut avec de grandes démonstrations de faveur. — « Que pensez-vous de ma chapelle? » lui demanda-t-il. — « Sire, ré-

pondit Mozart avec une franchise maladroite, elle est composée des meilleurs virtuoses, et si ces messieurs pouvaient se mettre d'accord, tout irait à merveille. » Le propos fut rapporté à Reichardt, le maître de chapelle, qu'il visait directement; il valut à Mozart une guerre d'intrigues à laquelle Duport, que le maître avait également blessé, prit une large part. Mais le roi était au fond de l'avis de Mozart, qu'il aurait voulu retenir à sa cour. Un jour, à brûle-pourpoint, il lui proposa de le prendre à son service, lui offrant la place de Reichardt avec 3,000 thalers d'appointements. C'était pour l'époque une position vraiment magnifique. Mais, soit que Mozart se sentît dépaysé à la cour de Berlin, soit que sa nature ouverte et franche fût mal à l'aise dans ce milieu formaliste, il frémit à la seule idée de quitter Vienne. — « Eh quoi, Majesté? s'écria-t-il, faudra-t-il abandonner mon bon empereur? » — La naïveté de cette exclamation fit sourire le monarque, mais la fidélité touchante qu'elle trahissait l'attendrit malgré lui. — « Réfléchissez, dit-il à Mozart, pesez mûrement votre décision, je vous donne une année entière pour prendre une détermination. »

Avant de dire adieu à Berlin, Mozart fit encore une excursion à Leipzig, où il avait promis de donner un concert et de diriger une de ses symphonies. En attaquant le premier motif, il le prit dans un rythme vif et animé, qui déconcerta les instrumentistes, habitués à le jouer beaucoup plus lentement.

Voyant qu'on ne le suivait pas, il fit recommencer trois fois le même passage et marqua du pied la mesure avec tant d'énergie que la boucle d'acier de son soulier se brisa sous l'effort. Plus habitués aux compliments qu'aux remontrances, les symphonistes, très

vexés, prirent tout à coup le mors aux dents, et enlevèrent vigoureusement le morceau. Satisfait du résultat, Mozart les traita avec plus de modération et les apaisa par quelques bonnes paroles. Il ne voulut pas répéter son concerto. « Les parties sont correctes, dit-il, vous jouez juste, et moi aussi, il est inutile de vous fatiguer sans nécessité. » Cette confiance les désarma.

Après la répétition, un des amis du maître lui demanda timidement s'il n'avait pas pris le début de sa symphonie d'un mouvement trop rapide. « Sans doute, répliqua-t-il, je l'ai fait jouer trois fois trop vite; mais en arrivant au pupitre, je me suis aperçu que la plupart des musiciens étaient de vieilles gens. Si je ne les avais pas stimulés tout d'abord et mis en colère, ils auraient traîné l'archet et se seraient endormis avant la fin. »

En revenant à Berlin, le 19 mai, il vit s'étaler sur l'affiche du théâtre *l'Enlèvement au sérail*, joué « à la demande générale. » Il ne prit même pas la peine de se débotter et courut, en houppelande de voyage, se placer au premier banc des fauteuils d'orchestre. Peu connu du public et pas du tout des chanteurs, il ne tarda pas à se trahir d'une manière assez comique. Soit distraction, soit erreur dans les parties, à un passage de l'air de Pédrille (n° 13 de la partition originale), le second violon attaqua un *ré dièse* au lieu d'un *ré naturel.*

« Malédiction ! cria Mozart exaspéré; voulez-vous bien prendre le *ré naturel !* » A cette sortie inattendue, l'orchestre s'arrêta net, et la salle entière se tourna vers l'interrupteur, bientôt reconnu et acclamé. Honteux de son escapade et baissant l'oreille, Mozart se sauva comme un écolier pris en faute, et courut sur la scène s'excuser de sa vivacité; mais les artistes, terrifiés et tremblants, n'osaient plus continuer la pièce; il fallut dépenser

beaucoup de diplomatie pour les décider à la reprendre à l'endroit interrompu.

Pendant ce second séjour dans la capitale prussienne, Mozart fut invité à se faire entendre devant la reine; elle lui fit de grands compliments, et le roi fit remettre au virtuose une gratification de 100 frédérics d'or. Ce fut à peu près le seul bénéfice que Mozart rapporta de sa longue tournée. Ses autres concerts n'avaient presque rien produit, et les quelques écus qu'il y avait ramassés s'en étaient allés en fumée, absorbés par les frais d'hôtel et les dépenses indispensables.

XXXV

Cosi fan tutte ossia la Scuola degli amanti.

Si le voyage à Berlin n'avait pas donné à Mozart les fruits qu'il en attendait, il est certain pourtant qu'avec un peu d'adresse il en eût pu tirer profit, en faisant sonner aux oreilles impériales les offres brillantes du roi de Prusse. Tous ses amis l'en pressaient, et nul doute que la petite comédie n'eût réussi. Malheureusement, rien ne répugnait davantage à cette nature ouverte et franche que le personnage double qu'on voulait lui faire jouer.

Ne pouvant se résoudre à la feinte et comprenant, d'un autre côté, que l'empereur ne ferait rien en sa faveur, Mozart se résolut à donner sa démission pour accepter, bien à contre-cœur, les propositions de la cour

de Berlin. Aux premiers mots qu'il en toucha, l'empereur surpris se retourna vivement vers le pauvre maître, et d'un air affectueux : « Eh quoi, mon cher Mozart, lui dit-il, vous voulez donc me quitter? » — « Sire, s'écria le compositeur, désarmé dès la première botte, Sire ! je reste et m'en remets entièrement à votre bonté. » Tant de fidélité et de naïve confiance eût certainement touché une âme moins intéressée que celle de Joseph, mais l'esprit de l'empereur philosophe n'était guère accessible à ces délicatesses. Le souvenir de cette petite scène s'effaça promptement de sa mémoire; elle ne troubla pas un instant sa majestueuse sérénité, et Mozart resta Gros-Jean comme devant.

Lorsque, instruits de ce qui s'était passé, ses amis voulurent le blâmer de sa faiblesse et lui reprocher de n'avoir pas tiré parti de la situation pour solliciter du moins une augmentation de traitement. — « Eh laissez donc, s'écria-t-il avec humeur, qui diable, en de tels moments, va songer à des questions d'argent ! »

Ce ne fut pas cette tentative malheureuse, mais le succès obtenu par la reprise des *Nozze di Figaro* qui décida l'empereur à demander à Mozart un nouvel ouvrage pour le théâtre de Vienne. C'est encore da Ponte qui se chargea d'écrire le livret; mais cette fois il fut moins heureux que dans ses deux essais précédents. Non seulement le sujet des *Cosi fan tutte*, ou *Comme elles font toutes* est peu moral, mais l'intrigue en est plate et vulgaire.

Si l'on examine la partition de Mozart en se plaçant exclusivement sur le terrain de la musique, il n'est pas douteux qu'il ne faille lui assigner un rang très élevé. Malgré la faiblesse du texte et le prosaïsme des situations, la muse mélodieuse du compositeur n'a pas re-

plié ses ailes ; elle s'envole et s'élève dans les sphères de la poésie, brisant dans son essor le fil grossier qui veut l'attacher à la terre.

Je dirai plus : la main du maître n'a jamais été plus sûre, son art n'a jamais été plus parfait, sa forme plus exquise.

Mais, à un point de vue plus général et plus absolu, il faut convenir que ce nouvel ouvrage ne marque pas un progrès dans la carrière du maître. C'est bien plutôt un regard jeté sur le passé ; un retour vers l'ancien *opera buffa*, comme *la Clemenza di Tito* est une rétrogression vers les formes de l'*opera seria*.

Ces deux ouvrages ne sont pas le fruit d'un développement spontané et logique. Après les *Nozze di Figaro*, où Mozart a élargi le cadre de l'ancienne bouffonnerie italienne, après *Don Giovanni*, où il a brisé le moule de la tragédie musicale, on ne peut les considérer que comme des ouvrages de circonstance, faits sur commande et taillés par la main d'un ouvrier incomparable, sur un patron passé de mode.

Malgré ce manque de portée et peut-être justement à cause de la modestie de ses ambitions, *Cosi fan tutte* reçut dans l'origine l'accueil le plus favorable. Il est probable même que le succès du nouvel opéra eût fait pâlir celui des *Nozze*, si la mort de Joseph II n'en eût brusquement interrompu les représentations.

Cosi fan tutte, *ossia la Scuola degli amanti*, opéra bouffe en deux actes, fut représenté pour la première fois le 26 janvier 1790. Mozart en avait commencé la composition dans le courant du mois précédent, et l'on peut dire que cette grosse partition fut écrite et jouée au pied levé. Les trois rôles de femmes, Fiordiligi, Do-

rabella et Despina étaient tenus par la signora Ferraresi del Bene, Mme Louise Villeneuve et la femme de la basse Bussani. Guglielmo était représenté par l'excellent bouffe Benucci, Ferrando par le ténor Calvesi; et le rôle accessoire de don Alfonso était entre les mains de Bussani, le régisseur de la troupe.

De la langue italienne, *Cosi fan tutte* passa rapidement dans l'idiome tudesque. Ce costume national était indispensable à l'opéra de Mozart pour faire son tour d'Allemagne. Mais comme on s'accordait généralement à critiquer le livret de da Ponte, on ne se piqua nullement de lui rester fidèle. De nombreuses versions, s'écartant plus ou moins du texte original, furent bientôt mises en circulation; aucune d'elles ne réussit à fixer la faveur populaire.

La première traduction, ou, pour être plus exact, le premier arrangement, fut donné à Vienne en 1794, sous le titre de « *die Schule der Liebe*, l'École de l'amour », emprunté, comme on voit, à da Ponte lui-même. En 1804 on produisit un nouvel arrangement : « *Mœdchens treue*, Fidélité des jeunes filles », qui céda la place en 1814 à « l'Épreuve magique, *die Zauberprobe.* »

A Berlin, une première version : « *Eine machts wie die Andere*, L'une fait comme l'autre », jouée en 1792, fut remplacée en 1805 par « *Weibertreue*, Fidélité de femme », et, en 1820, par « *die Verfangliche Wette*, la Gageure perfide ».

Le désir de substituer au texte original une pièce plus intéressante et plus logique ne s'arrêta pas à ces différentes tentatives, et, tout récemment, en 1858, un poète musicien, Bernhard Gugler, a livré au public une nouvelle traduction de *Cosi fan tutte*, où les modifications faites à la pièce originale se concilient du moins avec

le respect réclamé par la musique. Il n'est pas inutile de le faire observer : les Allemands, qui nous reprochent si durement les changements que nous apportons à leurs pièces, savent à l'occasion les traiter eux-mêmes avec un sans-façon remarquable. Il est vrai de dire qu'ils ont sur nous l'avantage de ne pas y toucher sans utilité et qu'ils ne bouleversent pas une œuvre sans de bonnes et solides raisons.

En Italie, *Cosi fan tutte* n'a pas eu meilleure fortune que les autres opéras de Mozart. L'ouvrage y fut donné pour la première fois à Milan en 1808.

A Londres, il fut joué au Théâtre-Italien en 1811, d'où il passa promptement sur les scènes anglaises, traduit par Arnold sous le titre de *Tit for tat*.

C'est dans la même année qu'il fut joué, pour la première fois à Paris, par la troupe italienne, sur la scène de l'Odéon, et l'on sait que sous le consulat de M. Carvalho, deux poètes de talent, Jules Barbier et Michel Carré, tentèrent de marier la partition de Mozart avec la comédie de Shakspeare : *Peines d'amour perdues*. L'idée parut plus ingénieuse que réellement heureuse, et le public ne la trouva pas de son goût.

Le problème d'acclimater la partition de Mozart sur la scène française reste donc entier, mais il ne peut manquer de tenter tôt ou tard la plume de quelque auteur musicien, car si *Cosi fan tutte* ne peut avoir, pour le critique et l'historien, l'importance des *Nozze*, de *Don Giovanni* et de la *Flûte enchantée*, ce délicieux ouvrage n'en reste pas moins une des partitions les plus séduisantes et les plus achevées de Mozart [1].

1. Le manuscrit de *Cosi fan tutte* est la propriété de M. Gustave André, de New-York, ou du moins il l'était tout récemment. Je doute qu'il ait été compris dans la vente de la musique manus-

XXXVI

Misère et grandeur.

Le 20 février 1790, le fils de Marie-Thérèse, après une vie agitée et stérile, mourait en philosophe comme il avait vécu.

Ayant lui-même dicté son épitaphe : « Ci-gît Joseph II, malheureux dans toutes ses entreprises » et près de rendre le dernier soupir, il prononça ces paroles mémorables : « Je ne regrette pas le trône ; un seul souvenir me pèse, c'est d'avoir fait peu d'heureux et beaucoup d'ingrats ! »

Hélas ! le pauvre Mozart n'était ni parmi les uns ni parmi les autres.

Heureux ?

Joseph eût pu le faire en lui rendant justice. Mais sa place était usurpée par des rivaux indignes de lui.

Ingrat ?

La moindre marque de faveur, Mozart en avait précieusement gardé le souvenir dans son âme reconnaissante, et certes, ce qu'il avait donné valait mille fois ce qu'il avait reçu.

Aussi, loin qu'on pût l'accuser, avait-il à absoudre.

Dans son testament, Joseph avait fait cette confes-

crite de Mozart, faite il y a quelques mois à la bibliothèque de Berlin. La partition originale renferme, outre l'ouverture, 31 morceaux : 13 airs, 6 duos, 5 trios, 1 quatuor, 2 quintettes, 1 sextuor, 1 chœur et 2 finales. Comme on le voit, la part des morceaux d'ensemble y est singulièrement prépondérante.

sion : « Je prie ceux à qui je n'aurais pas rendu justice de me pardonner par charité chrétienne ou par humanité. Le monarque sur le trône, comme le pauvre dans sa cabane, ne cesse pas d'être un homme. » C'est parmi ceux-là, dont l'empereur réclamait l'absolution, que Mozart pouvait se ranger sans hésiter. La justice souveraine ne s'était pas étendue sur lui.

Et pourtant si Mozart n'avait nulles raisons pour regretter celui qui partait, il en avait moins encore pour se féliciter de l'avènement de son successeur.

Léopold II n'avait malheureusement pas hérité des goûts de son frère pour les lettres et pour les arts. Il était depuis plus de six mois sur le trône qu'il n'avait pas encore mis les pieds au théâtre. Il y vint pour la première fois au mois de septembre, avec Ferdinand de Naples, moins par intérêt ou par curiosité que pour faire honneur à son hôte royal.

Pour lui, plein de préventions contre tous ceux qui, sous le règne de Joseph, avaient joui d'un semblant de faveur, la nomination de Mozart comme compositeur de la chambre était un titre suffisant pour rendre le maître suspect et lui mériter sa disgrâce. Pendant toute la durée des fêtes célébrées en l'honneur de Ferdinand et du mariage de ses filles avec deux archiducs, aux soirées du château, aux concerts du palais, il ne fut pas une seule fois question de l'éminent virtuose, du compositeur incomparable. On l'écartait de la cour, on le tenait dans l'ombre, tandis qu'on montrait avec orgueil et qu'on accablait de présents des artistes indignes de délier les cordons de ses souliers.

Aussi le règne de Léopold marque-t-il dans la carrière de Mozart le commencement de la période la plus douloureuse de son histoire. C'est à ce moment que sa gêne

croissante prend les proportions d'une véritable misère, triste prélude d'une fin lamentable et prématurée.

Ce qui compliqua singulièrement sa position déjà fort embarrassée, ce fut la maladie persistante de sa femme, véritable infirmité qui la cloua pendant huit mois au lit et venait la ressaisir à chaque instant. De par la Faculté, Constance dut à diverses reprises aller passer la saison à Bade, près de Vienne. Pour ce pauvre ménage qui avait déjà tant de peine à garder un peu d'équilibre dans son budget, c'était un surcroît de dépenses qui devait le ruiner complètement.

Heureusement la pauvreté vint au secours de l'infortune. Un humble maître d'école de la petite ville d'eaux, chantre à l'église, offrit à la femme du maître, qu'il admirait, une hospitalité tout affectueuse. C'est pour ce brave cœur que Mozart écrivit son délicieux *Ave verum* à quatre voix, avec accompagnement de quatuor et d'orgue. Par la simplicité de son dessin mélodique et la concision de sa forme, ce morceau est un véritable modèle du genre.

Mais si la généreuse initiative de Stoll, c'est le nom de cet honnête homme, permettait à Mozart d'assurer à sa chère Constance les soins que réclamait sa santé, elle ne pouvait alléger le poids, de plus en plus pressant, des besoins quotidiens. Or à qui s'adresser dans un embarras si cruel? Le bon Puchberg, qui l'avait obligé dans plus d'une circonstance, était allé jusqu'aux limites de ce qu'il pouvait ou voulait donner; Mozart lui devait environ mille florins. L'aristocratique clientèle du maître de clavecin avait quitté Vienne; ses ouvrages joués dans toute l'Allemagne ne lui rapportaient aucun droit, et ses éditeurs faisaient la sourde oreille. L'un d'eux, Hoffmeister, dans un moment de générosité

lui avait mis dans la main deux ou trois ducats en lui disant : « Écris dans un style plus facile et plus populaire, sinon je n'imprime plus une note et je ne donne plus un kreutzer. » — A quoi Mozart avait simplement répondu : — « Alors, mon bon monsieur, je n'ai plus qu'à me résigner et à me laisser crever de faim ! »

Mais à trente-quatre ans l'appétit ne se laisse pas condamner sans appel. Il fallut bien se résoudre à frapper à la porte de l'ami fidèle, du camarade éprouvé. Mozart se tourna de nouveau vers Puchberg, et cette fois il lui écrivit un billet réellement navrant. « Vous avez raison, mon cher ami, de laisser mes lettres sans réponse. Mon importunité est vraiment trop grande, mais rendez-vous compte de mon affreuse position et vous me pardonnerez mon insistance. Si vous pouvez encore cette fois me tirer d'un embarras momentané, oh ! je vous en supplie, faites-le pour l'amour du bon Dieu ; j'accepterai d'une main reconnaissante la moindre chose dont vous pourrez vous priver. »

A ce cri de détresse, le brave Puchberg répondit par l'envoi de vingt florins. C'était une goutte d'eau sur les sables du désert.

Il restait pourtant une dernière ressource. Le maître de chapelle Bono était mort depuis quelque temps, et l'inévitable Salieri avait paisiblement recueilli son héritage, laissant vacante la seconde place qu'il occupait auparavant. Bien qu'il ne se fît guère d'illusions sur les dispositions de son souverain, Mozart crut pouvoir réclamer le poste disponible ; il rédigea donc une requête dont on a conservé le brouillon, et sollicita par la même occasion l'honneur de diriger l'éducation musicale des enfants de l'empereur, qui n'avaient pas encore de professeur attitré.

Ses droits étaient évidents, on ne lui fit pas même l'aumône d'une réponse. Au chantre des *Nozze* et de *Don Giovanni*, on préféra l'auteur de *la Belle Cordonnière* : Ignace Umlauf. Qui se souvient aujourd'hui de cette gloire ignorée, assez brillante alors pour éclipser la radieuse étoile de Mozart?

Voyant que la proie s'obstinait à lui échapper, l'infortuné grand homme se mit à courir après l'ombre, essayant de demander au talent du virtuose les ressources que lui refusait le génie du compositeur.

L'occasion lui paraissait favorable. Le couronnement de l'empereur à Francfort-sur-le-Mein, annoncé pour le 9 octobre prochain, devait amener dans l'antique cité un flot d'étrangers et de curieux. — Évidemment, pensait-il, il doit y avoir là de l'argent à gagner.

Ce qui l'avait, d'ailleurs, déterminé à tenter cette dernière tournée, c'est qu'il avait espéré faire le voyage sans bourse délier. Une petite caravane de quinze musiciens à la solde de l'empereur, ayant à leur tête Salieri et Umlauf, devait partir dans les équipages de la cour. Le compositeur de la chambre n'y réclamait qu'une toute petite place. Elle lui fut encore refusée.

Il partit donc à ses frais, après avoir engagé tout ce qui lui restait d'argenterie et d'objets précieux.

Cette première mise de fonds et ses frais de séjour absorbèrent le plus clair des bénéfices, si bien qu'il aurait eu peine à regagner la maison, s'il n'avait trouvé fort à propos un usurier qui consentit à lui prêter mille florins. On lui compta la somme moitié en espèces, moitié en marchandises!

Avec sa franchise accoutumée, il rendit compte à sa femme de cette désastreuse opération dans une lettre découragée et mouillée de larmes; elle se terminait

toutefois par ces paroles affectueuses et enjouées qu'il savait trouver dans les moments les plus difficiles : « Tu vois qu'en t'écrivant cette longue lettre, j'ai beaucoup pleuré, mais nargue du chagrin ! — attrape, ma petite femme ! — il voltige autour de ta tête une innombrable quantité de baisers. — Holà ! que diable ! j'en aperçois aussi toute une armée qui se dirige vers moi. — Ah ! ah ! j'en ai pincé trois, ils sont délicieux. »

De Francfort, Mozart se rendit à Mayence, puis, toujours à la poursuite du mirage qui le fuyait, il poussa jusqu'à Munich et Mannheim. Il revint à Vienne plus pauvre qu'avant son départ et chargé d'une grosse dette dont il fallait payer à bref délai le capital et les intérêts.

Ce fut peu après son retour, qu'il eut le chagrin de se séparer de son digne et loyal émule, de son « cher papa », comme il avait pris la douce habitude d'appeler l'illustre Joseph Haydn. La mort du prince Nicolas Esterhazy venait justement de rendre Haydn à la liberté, et Mozart, qui l'adorait, se félicitait de pouvoir vivre désormais dans son affectueuse intimité, lorsque Salomon, le fondateur des concerts de *Hannover-Square* à Londres, vint enlever le vieux maître par les plus brillantes propositions.

Les adieux de ces deux grands compositeurs si bien faits pour s'aimer et se comprendre furent vraiment touchants. Après avoir passé toute la journée dans une communauté fraternelle, il fallut pourtant se quitter. Mozart, dont l'esprit était agité déjà de douloureux pressentiments, se jeta dans les bras de son vieil ami en sanglotant. « O mon cher papa, s'écria-t-il, ce baiser sera le dernier, nous ne nous reverrons plus jamais ! »

Haydn, qui touchait à sa soixantième année, pensa

que son jeune ami redoutait pour sa vieillesse les dangers du voyage et les fatigues d'une existence à laquelle il n'était guère habitué. Il essaya de consoler sa douleur en lui disant qu'il se sentait fort et robuste. Mais Mozart n'avait songé qu'à lui-même. Il voyait trop bien que ses forces s'épuisaient dans une lutte sans espoir et à la sinistre lueur qui venait d'éclairer son esprit, il avait vu la mort se dresser devant ses yeux.

Ses pressentiments n'étaient malheureusement que trop prophétiques. Haydn ne devait plus revoir Mozart. Lorsque le vieux maître apprit, à Londres, la mort de son jeune rival, il versa, dit-on, un torrent de larmes. — « O mes amis, s'écria-t-il, le monde retrouvera-t-il jamais un pareil artiste ? »

La douleur de Haydn fut aussi profonde que sincère, et, dans un âge où le cœur souvent se dessèche et se rétrécit, il conserva le souvenir de son ami perdu avec une fraîcheur d'impression toute juvénile.

Le 30 décembre 1807, plus de seize ans par conséquent après ce triste événement, plusieurs amis intimes s'étaient réunis autour du vieillard pour lui offrir leurs souhaits à l'occasion de l'année nouvelle qui allait s'ouvrir. La conversation étant tombée sur Mozart, Haydn se prit à sangloter comme un enfant. Lorsqu'il se fut un peu calmé : « Pardonnez-moi, dit-il, mais je ne puis entendre prononcer le nom de mon doux Mozart, sans que mon cœur se brise. »

Mais ressaisissons le fil de notre histoire. Comme décidément Mozart ne devait plus rien attendre de la faveur, — disons mieux, — de la justice de l'empereur, il résolut de frapper à d'autres portes et d'adresser une requête aux magistrats communaux de la ville de Vienne, pour solliciter, non pas un poste digne de lui,

mais un simple surnumérariat sans honoraires et sans bénéfices. Voici cette humble supplique :

« Très honorés et très sages magistrats de la ville de Vienne,

« Gracieux seigneurs !

« Lorsque M. le maître de chapelle Hoffmann tomba malade, j'eus un moment l'intention de briguer sa place. Comme mes talents de musicien et mes ouvrages sont connus à l'étranger, qu'on accorde généralement à mon nom quelque estime, et que j'ai l'honneur d'être attaché à la cour depuis plusieurs années, en qualité de compositeur de la chambre, j'espérais ne pas être indigne du poste sollicité et de la faveur des très sages magistrats auxquels je m'adresse.

« Aujourd'hui le maître de chapelle Hoffmann est redevenu bien portant. Je suis fort heureux de son retour à la santé et je lui souhaite de tout cœur la prolongation de sa vie ; mais je n'en crois pas moins qu'il serait avantageux pour le service de la cathédrale et le vôtre, très gracieux seigneurs, de m'adjoindre comme suppléant et *à titre gratuit* à cet honorable fonctionnaire, qui est déjà d'un âge avancé. Ce serait une occasion pour moi d'être utile à cet honnête homme et de mériter en même temps la faveur des très sages magistrats de la ville de Vienne, par des services sérieux, que mes connaissances spéciales dans le style d'église me permettent de rendre mieux qu'un autre.

« Votre très obéissant serviteur,

« WOLFGANG-AMÉDÉE MOZART,

« *Compositeur de la cour impériale et royale.* »

La demande était trop modeste et la proposition trop avantageuse pour ne pas être accueillie. Les « très gracieux seigneurs » y répondirent par un décret du 9 mai 1791, qui adjoignait Mozart sans honoraires et en qualité de suppléant à Léopold Hoffmann, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne. Le même document lui assurait, en outre, la survivance du titulaire actuel. C'était le seul bénéfice que Mozart avait attendu de sa demande.

Hélas ! ce fut encore un espoir trompé, car le vieux capitaine ne devait pas tarder à enterrer son jeune et glorieux lieutenant.

XXXVII

Une ancienne connaissance. — Mozart et Schikaneder. — Composition de *la Flûte enchantée*.

C'est au milieu de ces embarras cruels, le 7 mars 1791, qu'un des vieux camarades de Mozart, le chanteur, auteur et impresario Schikaneder, vint se jeter dans ses bras et faire appel à son amitié pour le sauver de la ruine et de la faillite.

Nous avons déjà fait connaissance avec ce curieux personnage ; mais depuis que nous l'avons quitté il avait couru maintes aventures. Il avait successivement exploité les théâtres d'Inspruck, de Laibach, de Gratz, de Presbourg, de Pesth et de Salzbourg. A ce métier il avait gagné une somme assez ronde qu'il perdit, d'un seul coup, dans une entreprise malheureuse. Schikane-

der avait eu l'idée d'écrire une féerie dont tous les personnages étaient empruntés à la gent volatile et dont le protagoniste était une oie gigantesque. Cette fantaisie lui avait coûté gros à monter. Malheureusement l'événement ne justifia pas ses espérances. La pièce tomba platement sous les huées et les sifflets, entraînant dans sa chute l'audacieux impresario, qui laissa ses propres plumes dans cette algarade et se vit obligé de donner la volée à toute sa basse-cour.

Redevenu simple comédien, Schikaneder avait couru pendant quelque temps les théâtres de Vienne en compagnie de sa femme ; mais ne pouvant résister longtemps à l'appât des spéculations théâtrales, il avait bientôt brigué une nouvelle direction et s'était mis à la tête du théâtre de Ratisbonne. Toutefois, comme il avait quelques raisons de se méfier de la fortune, cette fois il avait prudemment laissé sa femme à Vienne, attachée à une troupe rivale, fixée dans une sorte de loge foraine, le théâtre *auf der Wieden*, pour y jouer les pièces de chant nationales et les opéras-comiques empruntés au répertoire français.

Cette modeste baraque tirait l'œil de Schikaneder, et dès qu'il fut remis à flot il s'en rendit acquéreur. Nul doute qu'il n'y eût fait de bonnes affaires, comme son prédécesseur, s'il eût su borner son ambition. Mais Schikaneder était un esprit remuant et brouillon qui ne voulait pas marcher dans les chemins tracés et battait volontiers les broussailles.

Il aimait d'ailleurs à se mettre en évidence dans toutes les occasions : doué d'un talent de comédien et de chanteur qui lui commandait de s'effacer modestement au second rang, il se contentait à peine du premier et rêvait de remplir la scène de sa seule personna-

lité. Comme auteur, malgré la platitude de son style et son instruction embryonnaire, il avait de fortes prétentions : il taillait et rognait dans les pièces des autres avec un sans-façon comique, les arrangeant à sa fantaisie et les accommodant aux goûts présumés de son public.

Ayant un jour fait jouer un drame dont le dénouement avait déplu parce qu'il faisait triompher le vice, il résolut de donner satisfaction au public et fit imprimer le lendemain sur son affiche cette plaisante annonce : « Aujourd'hui, l'on jettera le traître à la rivière. »

Pour toutes ces raisons et malgré quelques succès, Schikaneder avait fait d'assez tristes affaires. Il était à la veille de déposer son bilan, au moment où il vint trouver Mozart et lui proposer de mettre en musique le livret de *la Flûte enchantée*, dont il était l'auteur.

Mozart, qui ne calculait jamais lorsqu'il s'agissait de rendre service ; d'ailleurs invinciblement attiré par les mirages de la scène, accepta sans hésiter. Il se borna à faire cette réserve modeste : « Si je ne vous tire pas d'affaire, mon pauvre Schikaneder, et si l'ouvrage ne réussit pas, il ne faudra pas m'en vouloir car je n'ai jamais écrit de féerie. »

Schikaneder n'était pas homme à se tourmenter de pareils doutes ; il était convaincu, lui, que le mérite de sa pièce devait suffire seul à en assurer le succès, mais il était trop avisé pour se contenter d'une simple promesse. Il savait que si Mozart composait avec une facilité surprenante, il se faisait souvent tirer l'oreille pour fixer ses idées sur le papier. Prudemment il résolut de le mettre en tutelle et de le garder sous la main.

Mme Mozart étant aux eaux de Bade, Mozart se trouvait seul à Vienne. Schikaneder alla le chercher dans sa maison solitaire, et l'installa dans une petit pavillon bâti au milieu d'un jardin, qui dépendait de son théâtre.

Le *Mozarteum* de Salzbourg a recueilli cette relique et l'a fait placer dans le parterre qui entoure le château des anciens archevêques : le *Mirabellgarten*.

C'est dans ce pavillon et dans une chambre du casino de Josephsdorf, près de Vienne, que le maître écrivit toute cette immortelle partition de *la Flûte enchantée*.

Malgré la suffisance de Schikaneder, ce merveilleux livret, dont il était si fier, n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Des personnages mal dessinés, une action vulgaire et sans intérêt, enveloppée dans un style trivial et grotesque, voilà les éléments d'où Mozart a su tirer l'une de ses plus belles inspirations.

L'auteur-impresario en avait emprunté la donnée à un conte de Wieland : *Loulou ou la Flûte enchantée*. Il avait assez fidèlement suivi son modèle, lorsqu'il apprit que Marinelli, l'un de ses concurrents, qui exploitait le théâtre de Léopoldstadt, s'occupait de monter une pièce sur le même sujet.

Ne voulant pas accepter une lutte dangereuse et désireux pourtant d'utiliser le travail déjà fait, il modifia son premier plan, substitua le personnage de Sarastro au mauvais génie de la pièce et lui donna par là même une direction toute nouvelle. Grand prêtre d'Isis, tenant dans ses mains sacrées le dépôt mystérieux de la déesse voilée, Sarastro devenait en quelque sorte le représentant de la franc-maçonnerie contemporaine. Or Schikaneder, affilié à l'ordre comme son collaborateur, ne pouvait laisser passer cette occasion de faire un peu de propagande en faveur de la célèbre société et de mettre

en scène les épreuves solennelles qu'elle impose à ses adeptes. Il fut largement aidé dans cette tâche par un des artistes de sa troupe, auteur à ses moments perdus, Jean-Georges Gieseke, que Schikaneder laissa toutefois dans une ombre favorable à sa propre gloire.

Mais les efforts réunis des deux collaborateurs ne purent donner la cohésion et l'unité à une pièce qui, à son point de départ, s'était proposé un but tout différent de celui qu'elle avait visé chemin faisant. De là, une obscurité singulière, qui donne les apparences de la profondeur à une conception qui n'est que creuse. De là, sans doute aussi, les explications que les Allemands ont tenté d'en donner à différentes reprises, et les commentaires niais qu'ils ont greffés sur le livret de Schikaneder.

Dans ces derniers temps, n'a-t-on pas prétendu y voir une représentation symbolique de la Révolution française ? Grâce à cette triomphante interprétation, la Reine de la nuit devient le gouvernement obscurantiste de la royauté; Pamina, c'est la liberté, qui est toujours la fille du despotisme, et Tamino, symbolisant le peuple, s'en éprend naturellement d'un amour passionné. Les trois nymphes sont les députés des trois états, les trois bons génies : la prudence, la justice et l'amour de la patrie qui guident Tamino, à travers les épreuves, à la conquête de sa beauté. Monostatos le Maure, c'est l'émigration; Sarastro, la sagesse d'une législation égalitaire, et ses prêtres forment l'Assemblée nationale.

Je n'ai pas besoin d'ajouter que la pièce de Schikaneder a suffisamment de ridicules pour qu'il soit superflu de lui en prêter ; et si ces mauvais vers cachaient réellement de si grotesques prétentions, il est certain que Mozart n'en sut jamais rien. Comme il le dit lui-même,

il ne vit dans *la Flûte enchantée* autre chose que le livret d'un opéra-féerie.

Cependant la composition de *la Flûte enchantée* allait grand train, et Schikaneder, qui ne perdait pas son homme de vue, avait soin de le tenir en haleine. L'absence de Constance, les inquiétudes que lui inspirait sa santé chancelante, les funestes pressentiments dont il était assiégé, faisaient tomber Mozart dans de fréquents accès de mélancolie. Mais ces humeurs noires n'avaient pas beau jeu contre un joyeux compagnon comme Schikaneder. Dès qu'il en voyait poindre la trace, il entraînait Mozart, ne le quittait plus d'un pas, et sa gaiété communicative ne tardait pas à dissiper ces ombres malsaines. Souvent il menait dîner son compagnon avec la bande folle de sa troupe. On faisait bonne chère, on buvait sec, et Mozart, qui ne portait pas le vin aussi lestement que ses camarades, s'allumait parfois d'une pointe de gaieté.

Ces petits accidents sont l'origine de tous les mauvais propos qui ont fait suspecter sa sobriété. On prétend aussi que dans ces jours de verve et de plaisir, les beaux yeux de Mme Gerl, une des pensionnaires de Schikaneder, lui firent oublier la fidélité conjugale. Il en est de cette histoire sans doute comme d'une autre du même genre qui a longtemps passé pour authentique et indiscutable. On assurait en effet que, vers cette époque, le maître s'était épris d'une passion folle pour une de ses écolières, Mme Hofdæmmel. Cette liaison avait eu un dénouement tragique. Surpris par l'époux outragé, Mozart n'avait eu que le temps de s'enfuir, pendant que le malheureux Hofdæmmel, rendu furieux par une jalousie trop légitime, fondait sur sa femme un rasoir à la main.

Après l'avoir grièvement blessée, il s'était fait justice en se coupant la gorge. Or cette tragédie, si bien accréditée que Jahn lui-même l'avait recueillie, n'était qu'un tissu de mensonges. Hofdæmmel s'était en effet débarrassé de l'existence dans un accès de fièvre chaude, mais pour des raisons qui n'avaient aucun rapport avec la légèreté de sa femme et les galanteries de Mozart. Les recherches de Kœchel ont établi que cet homme s'est suicidé le 10 décembre 1791, c'est-à-dire cinq jours après la mort du maître.

Pendant qu'on lui prêtait si libéralement ces relations galantes, Mozart ne détournait pas sa pensée de la petite ville de Bade, où respirait sa chère Constance, et il ne se lassait pas de lui envoyer des lettres charmantes dont la tendresse et la sincérité candides ne peuvent laisser l'arrière-pensée d'un soupçon.

Voici un fragment de l'une d'elles; je la cite simplement parce qu'elle est une des rares qui soient écrites en français; elle nous donne la mesure de la familiarité du maître avec notre langue.

« Ma très chère épouse, — j'écris cette lettre dans la petite chambre au jardin chez Leitgeb, où j'ai couché cette nuit excellemment, et j'espère que ma chère épouse aura passé cette nuit aussi bien que moi. J'y passerai cette nuit aussi, puisque j'ai congédié Léonore et je serai tout seul à la maison, ce qui n'est pas agréable. J'attends avec beaucoup d'impatience une lettre qui m'apprendra comme vous avez passé le jour d'hier; je tremble quand je pense au baigne de Saint-Antoine[1], car je crains toujours le risque de tomber sur l'escalier

1. Le bain de Saint-Antoine, *Antonsbad*, l'une des sources sulfureuses de la petite ville d'eaux.

en sortant, et je me trouve entre l'espérance et la crainte, une situation bien désagréable! Si vous n'étiez pas grosse, je craindrais moins. Mais abandonnons cette idée triste! Le Ciel aura eu certainement soin de ma chère Stanzi Marini! »

Ses vœux furent entendus, car sa chère Constance revint à la santé, et le 26 juillet suivant elle mit au monde un fils qui porta l'illustre nom de son père : Wolfgang-Amédée. C'est cet enfant dont Mozart prédit qu'il serait un jour musicien, parce qu'en écoutant jouer du piano, il pleurait dans le ton du morceau qu'on exécutait.

Mais ces épanchements affectueux et les petites distractions que lui réservait Schikaneder n'entravaient pas le travail du maître, et dans le courant de juillet *la Flûte enchantée* était bien près d'être achevée. Il ne restait plus qu'à l'instrumenter, et il n'y manquait que l'ouverture et la marche religieuse, lorsque, conformément à son habitude, il l'inscrivit comme terminée dans le catalogue de ses compositions.

Les répétitions commencèrent immédiatement, mais une circonstance imprévue empêcha Mozart de les surveiller. Il en confia la direction à son jeune lieutenant, le chef d'orchestre Henneberg. Ce ne fut que la veille de la représentation qu'il put venir y donner le coup d'œil du maître.

XXXVIII

Fantasmagorie et réalité. — *La Clemenza di Tito.*

A l'heure même où Mozart achevait la composition de *la Flûte enchantée*, un événement des plus simples, mais d'apparence mystérieuse, vint bouleverser son esprit surmené et secouer fortement cette nature impressionnable et nerveuse.

Il touchait alors à cette époque de la vie où l'homme, ayant vu s'effeuiller toutes ses illusions, se trouve en face de la réalité. Comptant tristement ses rêves brisés, il n'osait plus s'abandonner à l'espérance et voyait se dresser devant ses yeux un avenir sombre et chargé de menaces; spectacle peu rassurant et fait pour effrayer des âmes plus intrépides.

Du temps de Mozart, l'audacieux qui se vouait au culte de la musique s'offrait du même coup en holocauste à la pauvreté. Les habiles cependant parvenaient à vivre et les plus adroits arrivaient à l'aisance; mais lui, le sublime et doux maître, il n'avait eu que mécomptes et déceptions. Son génie semblait avoir fait un pacte avec la misère.

Dans la bataille de la vie, à ne compter que des défaites, le plus vaillant se décourage et laisse tomber les armes de ses mains défaillantes. C'était la situation de Mozart. Au moment où nous a conduit le fil de notre histoire, une lutte inégale avait dompté et maté cette forte intelligence. Sa constitution débile s'était usée

par un labeur implacable et, devant ses yeux affaiblis, flottaient ces visions étranges que le jeûne et les macérations évoquent dans la solitude des anachorètes.

Or, un soir du mois de juillet 1791, comme il était seul à la maison et restait volontairement dans l'ombre, pour ne pas chasser ces fantômes, qui le fascinaient et l'effrayaient à la fois, il entendit frapper à la porte. Il se leva tout troublé et se trouva face à face avec un homme d'une figure étrange. Sévère et solennel, vêtu de noir des pieds à la tête, la maigreur fantastique de ce personnage exagérait encore les proportions de sa taille plus qu'ordinaire; c'était, en un mot, l'un de ces types bizarres dont la plume d'Hoffmann a tracé des variétés si curieuses. Debout devant Mozart qu'il dominait de sa hauteur, il paraissait immense.

Sans prononcer un mot, l'inconnu remit au maître un pli cacheté de noir. C'était une lettre sans signature; l'auteur demandait à Mozart de fixer ses honoraires pour la composition d'une messe de *Requiem*.

— Quelle est la personne, demanda Mozart, qui me fait l'honneur de me charger de ce travail?

— Son nom, dit l'inconnu, doit rester un mystère.

— Fort bien, mais à qui remettrai-je ma partition?

— Je viendrai la prendre.

— C'est une grosse affaire, je veux cinquante ducats.

— Les voici!

— Vous payez d'avance?

— Et je suis chargé de vous remettre une gratification lorsque l'ouvrage sera terminé. A quelle époque pouvez-vous me le livrer?

— Je vais me mettre au travail, mais je ne puis fixer de date précise.

— Il suffit, je reviendrai quand il sera temps.

Disant ces mots, l'inconnu salua et sortit.

Mozart pâlit et chancela. Cette physionomie bizarre se liait évidemment dans son esprit à l'une des visions qui venaient de l'obséder. Pour lui, cet homme n'était pas un être ordinaire. Il y avait là quelque chose de surnaturel.

Rien pourtant n'était plus simple.

Nous avons maintenant la clef de cette fantasmagorie, et si bien qu'ils fussent attachés on a levé tous les masques; nous tenons les raisons de ces allures mystérieuses, plus proches de la farce que des épouvantes tragiques.

Cet ambassadeur redoutable passant aux yeux du pauvre Mozart pour un messager de l'autre monde, était un simple intendant, — fonction qui justifiait et commandait même sa tenue sévère et correcte. — Il s'appelait Leitgeb, comme le corniste salzbourgeois que Mozart avait tant de fois mystifié, et se trouvait au service d'un grand seigneur, le comte François von Walsegg, de Stuppach.

Celui-ci était un franc original. Très entiché de musique, jouant du violoncelle et de la flûte, il aimait à se faire passer pour un maître en fait de composition. Mais la muse lui tenant rigueur, il avait imaginé d'acheter ses faveurs à beaux deniers comptants. Il avait soin du reste de choisir ses fournisseurs et s'adressait aux premiers compositeurs de son temps, leur imposant une tâche qu'il payait grassement et ne leur demandant en échange de ses libéralités qu'un secret bien gardé et l'engagement de ne pas publier ces ouvrages écrits sur commande.

Une fois en possession du manuscrit convoité, il le copiait de sa main, oubliait de le signer du nom de

l'auteur, faisait tirer les parties d'après sa partition et les posait sur les pupitres de ses virtuoses familiers, — car deux fois par semaine il se donnait à lui-même un concert de musique de chambre.

Le morceau déchiffré, il proposait à ses gens d'en deviner l'auteur, et les sournois, au courant de ses visées ambitieuses, ne manquaient jamais de se tourner vers lui, le désignant comme seul capable d'écrire de si belle musique. — On avait reconnu son style, s'écriaient-ils, et il était impossible d'allier plus de talent à plus de modestie.

Devant cette explosion d'admiration, monseigneur prenait une contenance modeste, essayait de faire quelque résistance en souriant d'un air fin, mais après tout l'œuvre étant bien à lui, — ne l'avait-il pas commandée et payée? — il ne se croyait pas le droit de refuser des hommages si spontanés et si unanimes.

Il se gardait, toutefois, de souffler mot, jugeant que la conviction était suffisamment faite dans l'esprit de ses auditeurs, par cet aveu tacite, sans qu'il fût nécessaire de se compromettre davantage [1].

Malheureusement Mozart ne pouvait pas plus se douter de cette ridicule comédie que le pauvre intendant ne soupçonnait la terreur qu'il inspirait. L'imagination malade du maître en avait été fortement ébranlée et son esprit travaillant toujours sur le problème qui se posait devant lui, il avait fini par voir dans cette apparition inattendue un avertissement du Ciel, le prévenant

1. Avec le *Requiem* de Mozart, il y mit moins de discrétion. Lorsqu'on lui en remit la partition, le maître était mort, et l'audacieux plagiaire pouvait croire que Mozart avait emporté son secret dans la tombe. En conséquence, de sa plus belle main il inscrivit ces mots sur la copie : *Requiem, composto del conte Walsegg.*

de se hâter et de couronner sa glorieuse carrière par une œuvre digne de son génie.

Ce fut dans ces dispositions qu'il se mit à l'œuvre. « Je veux condenser dans ce *Requiem*, écrivait-il à sa femme, tout mon art et toute ma science, et je veux *qu'après ma mort* mes ennemis aussi bien que mes amis y trouvent un enseignement et un modèle ! »

Un autre travail allait pourtant le distraire encore de cette grande tâche. Léopold II, qui avait déjà posé sur son front la couronne impériale devait, selon les usages et coutumes, être sacré roi de Bohême. A cette occasion, on se proposait de célébrer de grandes fêtes; or, en pareilles circonstances, les habitants de Prague ne pouvaient oublier le compositeur acclamé des *Nozze* et de *Don Giovanni*. On s'adressa donc à Mozart, en lui envoyant un livret choisi dans les œuvres de Métastase, refondu et réduit en deux actes par Caterino Mazzolo. C'était *la Clemenza di Tito*.

Il n'y avait pas de temps à perdre ; la fête était fixée au 6 septembre, et l'on était au milieu du mois d'août. Mozart fit immédiatement ses préparatifs de départ.

Au moment où il levait le pied pour entrer dans sa chaise de poste, il se sentit arrêter par le pan de son habit, il se retourna vivement et se retrouva encore une fois face à face avec ce messager de malheur dont la première apparition l'avait si profondément troublé. Pâle et défait, il sentit les paroles s'attacher à sa gorge et sa voix se glacer sur ses lèvres. Mais l'impassible intendant ne lui laissa pas le temps de reprendre ses esprits.

— Et le *Requiem*, dit-il, que deviendra-t-il maintenant?

— Je vous dois des excuses, balbutia Mozart, mais je

ne pouvais refuser l'honneur qui m'est fait ; il m'était impossible d'ailleurs de vous prévenir de ce retard puisque je ne sais à qui m'adresser.

— Quand serez-vous prêt? répliqua Leitgeb.

— Je vous jure de travailler sans relâche aussitôt mon retour à Vienne.

— C'est bien, je compte sur votre promesse.

Brisé par l'émotion, Mozart se rejeta dans le fond de sa voiture et s'évanouit. Lorsqu'il rouvrit les yeux, il était sur la grand'route ; l'air vif de la campagne, les soins empressés de Constance qui l'accompagnait à Prague, achevèrent de le remettre.

Un peu honteux peut-être de ces terreurs puériles, il fit un violent effort sur lui-même pour détourner son esprit de la pensée qui l'obsédait, et ouvrit le livret de Métastase.

Il y travailla pendant toute la durée du voyage, avec une ardeur obstinée, esquissant des morceaux dans la voiture, et le soir à l'auberge, les fixant sur le papier.

Chose incroyable ! cette volumineuse partition fut composée, écrite, orchestrée, étudiée et mise en scène dans l'espace de dix-huit jours !

Nous avons déjà fait pressentir ce que nous pensons de *la Clemenza di Tito*. A nos yeux c'est un ouvrage de circonstance. Malgré des beautés éparses et un finale superbe, il ne nous paraît pas digne de ses aînés.

La Clemenza di Tito fut représentée pour la première fois au jour fixé d'avance, le 6 septembre 1791, sur le grand théâtre de Prague, en présence de la cour et d'un public d'invités. Le rôle de Tito était chanté par le ténor Baglione, qui avait créé don Ottavio. Celui de Vitellia était tenu par Mme Marchetti-Fantozzi, Mme An-

tonini jouait Servilia, Mme Perini, Sesto, et Mme Bedini, Annio. Il signor Campi chantait Publio.

L'œuvre n'obtint qu'un succès de politesse. Le mot n'est peut-être pas juste, car l'impératrice, qui était Italienne et tenait naturellement pour ses compatriotes, saisit cette occasion pour s'emporter contre la *porcheria* de la musique allemande.

J'en demande pardon à mes lecteurs, mais je suis obligé de traduire fidèlement cette parole impériale : *porcheria* veut dire cochonnerie.

Affligé de cet accueil glacial et livré sans défense à de funestes pressentiments, Mozart revint à Vienne, plus convaincu que jamais que le *Requiem* serait son testament musical.

XXXIX

Die Zauberflœte.

A son retour de Prague, Mozart trouva les répétitions de *la Flûte enchantée* fort avancées. Schikaneder, qui avait déjà escompté le succès de l'ouvrage, était pressé de le produire ; il avait mené les choses très rondement, et le maître arrivait à point pour tempérer un peu cette fougue et la maintenir dans les limites compatibles avec un travail sérieux et profitable.

Sa partition d'ailleurs n'était pas entièrement achevée. C'est à partir seulement du 12 septembre qu'il composa la superbe invocation de Sarastro, le second finale et les deux chansons de Papageno, écrites, à ce qu'on assure, sous l'inspiration de son collaborateur. Ces deux morceaux sont en effet d'un style tout à fait populaire, et il ne serait pas impossible que Mozart en eût emprunté le rythme et l'allure à quelque mélodie circulant dans la rue. Le commencement du second, par exemple, reproduit note pour note les premières mesures d'un vieux choral d'Antonio Scandelli.

Schikaneder s'est vanté, du reste, de son influence sur Mozart et, s'il faut l'en croire, le délicieux duetto entre Pamina et Papageno aurait passé, grâce à lui, par cinq ou six versions différentes avant d'en arriver à sa forme définitive.

Suivant son habitude, Mozart n'écrivit son ouverture qu'à la veille de la première représentation. Elle est datée du 28 septembre, ainsi que la marche religieuse, et deux jours plus tard *la Flûte enchantée* essuyait le feu de la rampe.

Voici le libellé de l'affiche annonçant cette solennité :

Aujourd'hui vendredi 30 *septembre* 1791

LES COMÉDIENS DU THÉATRE *AUF DER WIEDEN*

Établi par privilège impérial et royal

DONNERONT POUR LA PREMIÈRE FOIS :

LA FLUTE ENCHANTÉE

Grand Opéra en deux actes d'Emmanuel SCHIKANEDER.

PERSONNAGES :

Sarastro	MM	**Gerl.**
Tamino		**Schak.**
Un hérault		**Winter.**
Premier prêtre		**Schikaneder** aîné.
Deuxième prêtre		**Kistler.**
Troisième prêtre		**Moll.**
La Reine de la nuit	Mme	**Hofer** (1).
Pamina, sa fille	Mlle	**Gottlieb.**
Première dame	Mlles	**Klœpfer.**
Deuxième dame		**Hoffman.**
Troisième dame	Mme	**Schak.**
Papageno	M.	**Schikaneder** jeune.
Une vieille femme	Mme	**Gerl.**
Monostatos, un Maure	MM.	**Nousseul.**
Premier esclave		**Gieseke.**
Deuxième esclave		**Frasel.**
Troisième esclave		**Starke.**

La musique est de M. WOLFGAND-AMÉDÉE MOZART, maître de chapelle et compositeur en activité de la chambre impériale et royale.

M. MOZART, par égard pour le gracieux et honorable public, aussi bien que par amitié pour l'auteur de la pièce, a consenti à diriger l'orchestre en personne pour aujourd'hui seulement.

Le livret de l'Opéra, illustré de deux gravures sur cuivre, représentant M. SCHIKANEDER dans son costume authentique de PAPAGENO, se vend au contrôle à raison de **30** kreutzers.

M. GAYL, peintre du théâtre, et M. NESSTHALER, décorateur, se flattent d'avoir travaillé avec tout le zèle artistique dont ils sont capables pour réaliser fidèlement les plans et les indications de la pièce.

1. La belle-sœur de Mozart, la fille aînée de Mme Weber, celle-là même qui, avant de se donner au théâtre, s'était vouée à l'art culinaire.

Ainsi que le disait cette pièce curieuse, où Schikaneder, comme on le voit, n'avait pas négligé de se mettre en évidence, Mozart avait voulu conduire lui-même ses troupes à la bataille. Il saisit donc le bâton de chef d'orchestre et donna le signal de l'attaque.

A peine l'ouverture fut-elle terminée, qu'il reçut d'un de ses jeunes confrères, le compositeur Schenk, un hommage discret qui dut le toucher au cœur. Ce brave garçon s'était emparé d'un tabouret de l'orchestre et ne perdait pas une note de cette musique divine. Il fut émerveillé du morceau magistral qui sert de péristyle au chef-d'œuvre qui nous occupe. Sans dire un mot, et les yeux pleins de larmes, il se traîna jusqu'auprès du maître, saisit la main libre du grand homme et la baisa avec effusion.

Mais l'émotion du jeune musicien ne semblait pas devoir se communiquer au public. Le premier acte se passa très froidement. Mozart descendit en chancelant du pupitre et courut pâle et défait sur la scène, où Schikaneder parvint heureusement à le consoler et le réconforter.

Le deuxième acte rompit la glace. Dès les premiers morceaux, une chaleur sympathique s'éveilla dans la salle, le thermomètre s'éleva rapidement, et à la fin de la pièce Mozart fut rappelé avec enthousiasme.

Il hésita longtemps à se rendre au vœu du public, et il s'était même si bien caché qu'on fut longtemps à le trouver. Quoique découvert et vivement pressé par tous ses amis, il refusait obstinément de se montrer; non par modestie, — cette réserve est de sentiment tout moderne, — mais par un légitime orgueil; il trouvait avec raison qu'on n'avait pas accueilli son œuvre comme elle le méritait. Il finit pourtant par se laisser vaincre, et le rideau se releva sur une tempête d'acclamations.

Mozart voulut encore diriger la deuxième représentation, donnée le jour suivant; mais pour la troisième, voyant que la réserve du premier soir subsistait toujours, il restitua son bâton de commandement au chef d'orchestre du théâtre.

Mozart connaissait la valeur de ses ouvrages, il les jetait dans la balance de son estime, et la vanité n'ayant pas de prise sur son esprit, il les pesait loyalement et à leur juste poids. Aussi l'opinion du public sur ses productions lui était-elle d'ordinaire assez indifférente. Dans cette occasion, il ne paraît pas avoir conservé cette sérénité de caractère. Il est certain que la maladie, en exaltant sa sensibilité nerveuse, l'avait rendu plus irritable, mais, à mes yeux, il faut chercher ailleurs la véritable raison d'une susceptibilité qui n'était pas dans sa nature.

Beethoven a dit qu'il préférait *la Flûte enchantée* à toutes les autres œuvres dramatiques de son illustre confrère, « parce qu'ici seulement Mozart s'était véritablement montré Allemand. »

En effet, si dans *le Nozze di Figaro* et dans *Don Giovanni*, Mozart a porté la forme italienne à son dernier degré de perfectionnement; dans *la Flûte enchantée*, il a jeté les bases d'un art nouveau, d'une musique dramatique nationale, pour laquelle il avait déjà taillé quelques pierres dans *l'Enlèvement au sérail*. De cette création le maître avait pleine conscience et la froideur de ses compatriotes devait le blesser d'autant plus qu'il leur avait fait des avances, en puisant son inspiration dans leur propre sentiment.

Mais les Allemands ne se connaissaient pas alors eux-mêmes, ils n'avaient pas désaltéré leurs lèvres dans la source que le génie venait de faire sortir des entrailles

du sol natal, ils ne s'étaient pas encore mirés dans cette onde claire, où les lignes de leur visage, anoblies par l'art, se réflétaient avec tant de fidélité. L'originalité de la pensée et la nouveauté des formes dans *la Flûte enchantée* étaient bien faites pour les surprendre et les déconcerter. Toutes ces qualités, qui devaient précisément faire la popularité de l'œuvre, étaient, au début, autant d'obstacles à sa réussite.

Heureusement, Schikaneder avait foi dans l'œuvre ; — était-ce infatuation de son propre talent, ou confiance dans le génie de Mozart? peu nous importe, — et, comme au bout du compte, il était le maître et avait le droit de jouer son argent sur la carte qui lui plaisait, il résolut de lutter contre l'indifférence du public et d'en avoir raison. Malgré l'accueil douteux qu'on faisait à l'ouvrage, il le maintint résolument sur l'affiche. Son calcul se trouva juste. Le public, voyant obstinément annoncer le même ouvrage, se persuada que Schikaneder tenait un grand succès, il ne tarda pas à se disputer les places du théâtre et finit par goûter les beautés de l'œuvre devant lesquelles il avait passé d'abord sans y faire attention.

Une fois lancée, *la Flûte enchantée* eut un succès jusqu'alors sans précédent. On en fit une innombrable quantité d'imitations : *la Bague enchantée, la Flèche enchantée, le Miroir enchanté, la Couronne enchantée*, tout un cycle de féeries, en un mot, où il ne manquait que la baguette magique de Mozart.

Le chef-d'œuvre que les Viennois n'avaient d'abord accepté que sous caution était donc devenu l'ouvrage à la mode et, le 23 novembre de l'année suivante, Schikaneder en affichait triomphalement la centième représentation. Au mois d'octobre 1795 on en fêtait la deux-

centième. Grâce à cette longue série de belles recettes, la bourse de l'impresario s'était si bien arrondie et sa poche sonnait si joyeusement sous sa main frémissante, qu'en 1798 il put se faire bâtir la salle du petit théâtre *An der Wien*. Au sommet de l'édifice, — sans doute pour marquer sa reconnaissance et consacrer la gloire de Mozart, — Schikaneder posa triomphalement sa propre statue revêtue du costume emplumé de Papageno.

De Vienne, *la Flûte enchantée* fit rapidement son tour d'Allemagne. Mais en dépit de son esprit essentiellement germanique, l'ouvrage allait marcher à la conquête du monde. On le traduisit coup sur coup en hollandais, en suédois, en danois, en polonais, en italien même. Il est vrai que sous l'idiome harmonieux et sonore de nos voisins il n'obtint guère de succès. Cette musique si claire et si transparente était pour eux, « *una musica scelerata* sans *aucune espèce de mélodie!* »

A Londres, *il Flauto magico* fut donné pour la première fois en 1811; mais l'ouvrage, tout en se faisant applaudir, ne se maintint pas au répertoire, à côté des autres du maître.

En France, on tenta d'acclimater cette admirable partition d'assez bonne heure, mais en travestissant indignement la pièce et, ce qui était plus grave, en taillant sans vergogne dans le chef-d'œuvre, en le bouleversant de fond en comble.

« Le 23 août 1801 », dit Castil-Blaze, « Morel et Lachnith, sans respect pour le divin Mozart, pour l'honneur français qu'une semblable turpitude allait outrageusement compromettre, s'emparent de *la Flûte enchantée*, la parodient et la livrent au public, sous ce titre : *les Mystères d'Isis*, après l'avoir indignement lacérée, après avoir remplacé les morceaux supprimés par des

fragments des *Nozze di Figaro*, de *Don Giovanni*, des symphonies de Haydn[1]. »

Les malins de l'orchestre, au courant de cette profanation, baptisèrent assez plaisamment ce salmigondis; ils l'appelèrent : *les Misères d'ici ;* ce qui n'empêcha pas l'ouvrage de rester au répertoire de l'Opéra et d'obtenir cent trente représentations. Les auteurs, naturellement, ne pouvaient être moins satisfaits de leur œuvre que le public, et l'on raconte que l'un d'eux, Lachnith, s'écria, dans un accès d'enthousiasme : — « C'en est fait ! je ne veux plus *composer* d'opéra; je ne ferai jamais rien de mieux ! »

En 1827, cette honteuse parodie disparut heureusement du répertoire, et le 23 février 1865, le Théâtre-Lyrique en donna une version à peu près fidèle, faite par les soins de MM. Nuitter et Beaumont[2].

LX

La fortune vient en... mourant. — L'agonie du maître. — Sa mort.

La réussite extraordinaire de *la Flûte enchantée* donna tout à coup au nom de Mozart une popularité qu'il n'o-

1. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique*, t. II, p. 86. — Voir également à ce sujet : Stendhal, *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase* et le *Journal de Paris* de 1801, n° 346.

2. L'autographe de *la Flûte enchantée*, devenu la propriété de l'éditeur André, doit être aujourd'hui à la bibliothèque de Berlin. Outre l'ouverture, la partition comprend vingt et un morceaux, dont l'énumération détaillée nous paraît ici superflue.

sait plus espérer. Le bénéfice qu'il retira de son œuvre fut assez mince, à la vérité, et se chiffre en tout et pour tout, par une somme de 100 ducats, que Schikaneder lui compta quelques jours après la première représentation. Rochlitz prétend même qu'il ne reçut rien du tout, et je serais tenté de le croire, car, après sa mort, le souvenir du maître troubla singulièrement l'égoïste et sceptique impresario. « Je vois sans cesse l'image du pauvre mourant devant mes yeux, disait-il ; son esprit hante mes rêves, et flotte dans les ombres de mon sommeil. »

Quoi qu'il en soit, un pareil succès pouvait exercer une influence décisive sur la carrière de Mozart. Il lui donnait le droit de dicter désormais des conditions aux directeurs et de ressaisir l'espérance, à l'heure même où il venait de lui donner la volée. Il ne tarda pas à toucher la preuve de l'heureux changement qui venait de se faire dans sa position ; car on lui écrivit du fond de la Hongrie pour lui proposer, de la part d'un cercle de nobles amateurs, une pension annuelle de 1,000 florins en échange d'un nombre déterminé de compositions qu'il s'engagerait à fournir. Une offre du même genre, mais plus brillante encore, lui parvint de la Hollande. Enfin son collaborateur da Ponte, qui s'était dirigé sur l'Angleterre quelques jours auparavant, en essayant de l'entraîner, lui écrivit pour l'engager à venir se fixer à Londres. Il lui promettait un avenir assuré et une carrière fructueuse. Bref, la fortune, trop longtemps rebelle, s'apprivoisait enfin et se décidait à sourire au pauvre maître.

Hélas ! il était trop tard !

L'ardeur avec laquelle Mozart s'était mis à la composition de son *Requiem*, la tension continuelle de son es-

prit surmené, les fatigues des labeurs nocturnes, avaient gravement altéré sa santé, déjà fort compromise. Dans l'espace de quelques jours, ce qui lui restait d'enbonpoint s'était fondu comme la neige au soleil; sa pâleur était effrayante, l'éclair de ses yeux s'était éteint, et sa faiblesse était devenue telle qu'il s'affaissait à chaque instant dans son fauteuil et perdait connaissance.

Il avait pleine conscience de la gravité de son état et voyait bien qu'il marchait d'un pas rapide vers la tombe, mais il n'en suivait pas moins la tâche entreprise. Une force invisible, une voix mystérieuse le poussait en avant comme le Juif de la légende, et lui commandait de marcher sans trêve ni repos.

Un petit billet italien, adressé probablement à da Ponte en réponse aux sollicitations dont il était pressé, et que M. de Kœchel a retrouvé récemment, nous montre à ciel ouvert le trouble profond de cette âme sensible et vibrante. Ces lignes désolées sont probablement les dernières, tracées par la main défaillante de l'illustre maître.

« Je voudrais suivre votre conseil, écrit Mozart, mais comment faire? mon esprit est frappé, et je ne puis écarter de mes yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement devant moi; il me presse, me sollicite sans relâche et me pousse à la composition, malgré moi. Aussi, lorsque je veux m'arrêter, le repos me fatigue et me harasse plus que le travail. Faut-il le dire? je regarde l'avenir sans crainte et sans terreur. Je sens très bien, à ce que j'éprouve, que mon heure est près de sonner. Je touche aux limites de la vie, je vais mourir avant d'avoir joui de mon talent, et pourtant la vie est si belle, la carrière s'offre à moi maintenant sous de si heureux auspices! Hélas! on ne peut changer sa destinée. Per-

sonne, ici-bas, n'est maître de son sort, et je dois me résigner. Il en sera donc comme il plaît à la Providence. Quant à moi, je dois terminer mon hymne funèbre, et je ne veux pas laisser mon œuvre inachevée. »

Sur ces entrefaites, la femme du maître était accourue de Bade, fort alarmée des nouvelles qu'elle recevait de la santé de son mari. Ce qu'elle vit n'était guère fait pour la rassurer. Mozart n'était déjà plus que l'ombre de lui-même.

La présence de sa compagne bien-aimée, ses soins dévoués, produisirent pourtant un effet salutaire. La souplesse naturelle de l'esprit de Constance, la gaieté qu'elle avait la force d'affecter réussissaient parfois à faire briller un rayon dans la nuit sombre de ses yeux, mais son ingénieuse tendresse ne parvenait malheureusement pas à détourner l'esprit du malade de l'idée funeste qui l'obsédait.

Un jour qu'elle l'avait conduit au Prater, ils s'arrêtent tous les deux sous les grands marronniers, humant la brise encore tiède et se réchauffant aux derniers rayons du soleil de novembre. Le deuil dans l'âme, mais le sourire sur les lèvres, Constance disait à son ami l'une de ces légendes merveilleuses qu'il aimait tant et qu'elle contait si bien. Mozart la suivait d'une oreille distraite. Il écoutait vaguement le vent qui dépouillait les arbres de leur couronne d'or et regardait les feuilles jaunes papillonner dans l'air au souffle de l'automne. Tout à coup il saisit les mains de sa femme, et la regardant face à face : « Tout est fini pour moi, dit-il ; je ne le sens que trop, et je n'en ai plus pour longtemps. Constance, écoute-moi ; j'en suis sûr maintenant, et je n'ai puls aucun doute, une main perfide m'a versé du poison ! Ce *Requiem*, vois-tu, c'est pour

moi que je l'écris, ce sera mon œuvre suprême et le chant de mes funérailles. »

Effrayée par cette révélation inattendue, Constance courut trouver son médecin, le docteur Closset. Il examina scrupuleusement Mozart et constata qu'il n'y avait pas trace d'empoisonnement. Cette idée n'était évidemment que le rêve d'une imagination en délire.

Convaincue que ce maudit *Requiem* était la cause principale de ces pensées lugubres, Constance réussit, à force de supplications, à décider Mozart de suspendre son travail. Elle s'empara de la partition fatale et la cacha dans une armoire, dont elle garda soigneusement la clef.

Le remède parut d'abord produire son effet. Délivré de ses visions, Mozart reprit un peu de force et de courage. Il se remit même au travail avec un certain plaisir, composa, pour la loge maçonnique à laquelle il était affilié, une petite cantate, dont il conduisit lui-même l'exécution, *l'Éloge de l'amitié*, et finit par déclarer que ses idées d'empoisonnement étaient des fantômes de son esprit.

Mais déjà le bruit de cet attentat prétendu s'était répandu dans la ville et avait pris une certaine consistance. On se contait à l'oreille que Mozart mourait victime de la jalousie de ses rivaux. Après la mort du maître, cette opinion garda longtemps du crédit; on y faisait des allusions jusque dans les journaux, l'on allait jusqu'à désigner les coupables de ce crime imaginaire, et l'on finit par s'entendre généralement pour soutenir que Salieri avait fait le coup. La phrase imprudente que le compositeur avait laissé échapper et que nous avons citée déjà semblait d'ailleurs provoquer les soupçons.

Quoi qu'il en soit, ce n'était là qu'une infâme calomnie qui tourmenta les derniers jours de Salieri et lui fit expier bien durement les intrigues misérables qu'il avait ourdies contre l'auteur des *Nozze* et de *Don Giovanni*. Il s'en affecta beaucoup et repoussa cette abominable accusation avec une juste et légitime horreur.

Un de ses élèves prit les choses plus légèrement, et y répondit par une phrase d'un dédain superbe : « Quelle folie ! s'écria-t-il, et comment une pareille sottise peut-elle se soutenir? Eh quoi? Salieri aurait commis un crime, afin de se débarrasser d'un Mozart? Mais en vérité le pauvre homme n'a rien fait pour mériter un tel honneur. *Non ha fatto niente per meritar un tal onore !* »

Reprenons le fil de notre récit : Se sentant mieux, Mozart redemanda son *Requiem*, promettant d'y travailler avec modération. En le voyant si raisonnable, Constance consentit à lui rendre sa partition. Mais on eût dit qu'une malédiction pesait sur cette œuvre. A peine le malheureux compositeur se fut-il remis à la besogne que ses pensées funèbres l'assaillirent de nouveau et avec plus de force. Pour les écarter et respirer un autre air, il voulut, dans les derniers jours de novembre, faire une petite sortie et rendre visite à ses amis, qui se réunissaient d'habitude à l'hôtel du *Serpent d'argent*. Dans des jours plus heureux et des temps plus paisibles, Mozart y allait parfois vider un pot de vin, en franche et joyeuse compagnie.

L'hôtelier, qui l'estimait et l'aimait entre tous, courut à lui le visage épanoui, le félicitant cordialement de l'amélioration de sa santé et comptant bien, disait-il, qu'on allait maintenant le revoir de temps en temps.

« Ah ! mon pauvre Joseph, je n'ose plus l'espérer, répliqua Mozart en secouant tristement la tête, je me sens bien malade, et je crois que ma musique sera bientôt finie ici-bas. »

En rentrant chez lui il se trouva plus mal ; ses mains et ses pieds, déjà considérablement tuméfiés, se gonflèrent davantage ; il se sentit envahir par une sorte de paralysie, qui lui rendait le mouvement fort difficile, et il fut obligé de se mettre au lit. Il allait couronner sa vie de luttes et de misères par quinze jours de martyre.

Au milieu de ses souffrances, il gardait encore cette sérénité d'esprit et cette touchante bonté du cœur qui lui gagnaient si facilement la sympathie de ceux qui l'approchaient. Malgré les lancinations de la douleur, il n'eut jamais que des expressions de tendresse pour sa femme et des paroles affectueuses pour sa plus jeune belle-sœur, Sophie Haibl, qui partageait les soins de sa garde avec Constance.

Il avait dans sa chambre un serin canari qu'il affectionnait, mais dont le joyeux babil le fatiguait beaucoup ; on avait plusieurs fois tenté d'enlever le bruyant petit oiseau, mais Mozart résistait et tenait à le garder près de lui. Il fallut pourtant s'en séparer ; il se résigna, suivant d'un regard humide la petite cage que l'on emportait. Ce fut le premier ami auquel il fit ses éternels adieux.

Cependant tout ce qui touchait à son art continuait à l'intéresser, et jusqu'au dernier moment il voulut travailler à son *Requiem*. Dès qu'un morceau était achevé il réunissait ses amis autour de son lit, et l'on déchiffrait les notes encore mouillées, que le maître avait à grand peine fixées sur le papier.

Tous les soirs aussi, il s'informait si l'on jouait *la Flûte enchantée*, et lorsque la pièce était sur l'affiche, il plaçait sa montre sous son oreiller et suivait mentalement la représentation. « Nous voici, disait-il à la fin du premier acte; maintenant c'est le grand air de la Reine de la nuit. »

Encore la veille de sa mort, il dit à sa femme : « J'aurais pourtant voulu entendre une dernière fois mon opéra. » Alors, d'une voix qui n'était plus qu'un souffle, il se mit à fredonner : *C'est moi qui suis l'oiseleur joyeux.* Un de ses collègues qui se tenait à son chevet, le kapellmeister Roser, se leva, courut s'asseoir au piano et joua le morceau, que Mozart suivit d'un visage radieux et souriant.

Ranimé par ce souvenir, il se fit apporter la partition de son *Requiem* et se mit à la feuilleter. Puis il s'arrêta sur un des derniers morceaux et témoigna le désir de l'entendre. Il partagea donc entre trois des assistants les parties de soprano, de ténor et de basse, gardant pour lui celle du contralto. Ce triste concert au chevet de l'agonie durait depuis quelques minutes, lorsque tout à coup, au début du *Lacrymosa*, les larmes jaillirent des yeux du maître, sa poitrine se gonfla de sanglots, et la partition échappa de ses mains mourantes.

Vers la fin de ce jour, Sophie Haibl, qui avait dû s'absenter depuis la veille, vint reprendre son poste de garde malade. Mozart fut tout heureux de la revoir. « Je suis bien content que tu sois là, lui dit-il en pressant ses mains entre ses doigts décharnés, mais tu resteras près de moi cette nuit n'est-ce pas? car je veux que tu me voies mourir. »

Et comme la bonne Sophie cherchait à dissiper ces funestes pressentiments : « J'ai déjà sur moi l'odeur de la mort, dit-il, j'en ai le goût sur la langue et sur les lèvres. Et qui donc consolerait ma pauvre Constance si tu n'étais pas là? »

Sophie promit donc de ne plus le quitter et s'assit à son côté. Elle réussit pourtant à s'échapper pour quelques instants et courut à l'église voisine chercher un prêtre, auquel elle n'arracha pas sans peine la promesse de venir visiter le malade. Lorsqu'elle revint, elle trouva Mozart parcourant la partition de son *Requiem* et communiquant ses dernières instructions à Sussmayer, un jeune musicien auquel Mozart donnait depuis quelque temps des leçons de composition. « Eh bien, Sophie, dit-il, ne t'avais-je pas dit que j'écrivais ce *Requiem* pour mes propres funérailles? »

Ensuite il se tourna vers sa femme, qui pleurait dans un coin. « Sitôt que je serai mort, dit-il, et avant qu'on en sache rien, tu feras prévenir Albrechtsberger. Il aura le temps de prendre ses mesures pour obtenir ma succession; car devant Dieu et devant les hommes. c'est à lui seul que revient ma place de maître de chapelle à la cathédrale. »

Fort avant dans la soirée, le médecin vint faire une dernière visite à son malade. On était allé le prévenir que Mozart déclinait visiblement et menaçait de passer d'un instant à l'autre.

Le docteur prit Sussmayer à part et lui confia qu'il n'y avait plus d'espoir; pourtant il ordonna des compresses d'eau froide sur la tête; elles provoquèrent une commotion violente et jetèrent le pauvre moribond dans une prostration absolue. Mozart eut quelques instants de délire, puis il s'affaissa. Au milieu des rêves

de son agonie le *Requiem* l'occupait encore. On le vit jusqu'au dernier moment gonfler ses joues et chercher par le mouvement des lèvres à imiter le roulement des timbales.

Vers minuit, il eut un dernier réveil. Il se dressa sur son séant, ouvrit démesurément les yeux, qui lancèrent un suprême éclair, puis il reposa lentement sa tête sur l'oreiller et se tourna du côté du mur. Peu à peu sa respiration s'affaiblit; les battements du pouls se ralentirent, et doucement, sans faire un mouvement, sans pousser un soupir, il s'endormit du sommeil de la mort.

Il était alors une heure du matin, et l'on était au 5 décembre 1791.

Le plus illustre de nos maîtres contemporains et le plus fécond, celui qui nous a donné l'œuvre la plus vaste et la plus complète, avait juste à ce moment, ~~trente-cinq~~ ans dix mois sept jours et cinq heures.

45

XLI

Les funérailles d'un grand homme.

« Le 5 décembre, le sieur Wolfgang-Amédée Mozart, maître de chapelle, compositeur de la chambre impériale et royale, demeurant au Petit-Kaiserhaus, n° 970 (actuellement n° 8), dans la Rauhensteingasse, est décédé à la suite d'une fièvre cérébrale, à l'âge de trente-six ans. »

C'est en ces termes concis que le scribe attaché à

l'état civil de Vienne enregistra, d'une plume indifférente, la mort du plus illustre musicien contemporain.

Le lendemain de ce tragique événement, le professeur Müller, du Musée, vint prendre le masque de Mozart et couler ses traits dans le plâtre [1].

Après lui, le fidèle Joseph Deiner, l'hôtelier du *Serpent d'argent*, pénétra dans la chambre mortuaire pour rendre à Mozart les devoirs dont on a coutume de s'acquitter envers les personnes décédées, et procéder à sa dernière toilette. Il le revêtit de la robe noire des *Confrères de la mort* et l'exposa, le visage découvert, sur une civière dans le cabinet de travail, près de ce clavecin auquel les doigts du maître avaient arraché tant d'éloquentes et d'harmonieuses mélodies.

Alors commença le défilé des amis et des curieux, qui voulaient une dernière fois contempler ce doux visage.

Pendant ce temps, la pauvre Constance, terrassée par un accès soudain de son mal habituel, s'était étendue, folle de douleur, dans le lit du pauvre défunt. Dans sa profonde affliction, elle s'enveloppa de ces draps funèbres, comme d'un linceul, espérant quelque contagion subite et guettant la mort qui devait la réunir à l'ami qu'elle avait perdu.

Son désespoir n'était, hélas! que trop légitime; car, sans compter ses souffrances morales et les déchirements de son cœur, sa position était vraiment lamentable.

Sans ressources, sans avenir, elle restait seule à pour-

1. C'est du moins ce qu'assure Sophie Haibl. Mais alors qu'est devenue cette empreinte précieuse, où s'est égarée cette image fidèle des traits du maître?

voir à la subsistance et à l'éducation de ses deux petits enfants.

Veut-on savoir au juste à quoi se réduisait son avoir? L'inventaire n'en sera ni long ni difficile à dresser.

Et d'abord, au moment de la mort de son mari, elle avait en caisse 60 florins. A cette petite somme il faut ajouter 133 florins et 20 kreutzers, reliquat du traitement de Mozart, que sa veuve avait encore le droit de toucher.

Quant à son mobilier, tout ce qui était de quelque valeur avait été vendu pièce à pièce ou se trouvait engagé. Il en était de même de la bibliothèque, qui s'était misérablement éparpillée dans la boutique des brocanteurs et des bouquinistes. Les rares épaves de cette collection avaient été officiellement évalués à 23 florins 41 kreutzers [1]!

Quant à l'œuvre prodigieuse de son mari, sa musique de piano et de chambre, ses symphonies, ses opéras qui devaient devenir la source de plus d'une fortune, elle n'en pouvait espérer ni profit ni bénéfice. Tout le monde à présent avait permission de s'en emparer; et si quelques éditeurs scrupuleux, tels que Breitkopf par exemple, lui laissaient ramasser les miettes du gâteau, ils le faisaient par pure bonté d'âme, dans la généreuse pensée de soulager son infortune.

Du reste, nul droit à la pension. Voilà pour l'actif.

Quant au passif, il emportait facilement la balance et la faisait pencher assez fortement,

Sans compter ce qu'il devait à l'amitié généreuse de

1. Les seules partitions que Mozart ait conservées jusqu'à sa mort sont : *l'Arbre enchanté*, *le Diable à quatre*, *Zémire et Azor*, *Barnevelt* et l'*Endimione* de Michel Haydn, tous ouvrages français, comme on le voit, à l'exception du dernier.

Puchberg, qui ne réclamait rien, d'ailleurs, Mozart avait contracté des engagements assez considérables vis-à-vis de petits prêteurs à la semaine, de fournisseurs et autres gens de cette espèce, tous fort pressés de rentrer dans leurs créances. Il devait de la sorte, et de l'aveu même de Constance, environ 3,000 florins. Le compte seul du pharmacien se montait à 250 florins.

Une situation si critique était faite pour troubler un esprit plus ferme, une tête plus solide que celle de la pauvre femme, qui venait de passer subitement par les angoisses d'une séparation si cruelle.

Heureusement Van Swieten, prévenu dans la journée du 5 décembre de la mort de son illustre ami, accourut en toute hâte auprès de la pauvre délaissée. Il mesura le danger d'un coup d'œil et, en dépit d'elle-même, il arracha Constance à ce spectacle navrant. Malgré sa résistance, il la fit transporter dans une maison amie, où l'on se hâta de lui prodiguer les soins que son état réclamait, et lui promit de s'occuper en personne de tous les détails que nécessitaient les obsèques de son mari.

Il semble, qu'après cet engagement solennel, il eût dû préparer à Mozart des funérailles solennelles, dignes d'un artiste si éminent; Van Swieten possédait une grande fortune, et c'était bien le moins qu'il payât par un dernier hommage les services que le maître lui avait rendus en maintes circonstances. Mais Van Swieten était aussi parcimonieux qu'il était riche.

Il se garda prudemment de débourser un kreutzer, laissa peser sur la pauvre veuve tout le poids de la dépense et se contenta de jouer le rôle d'un intermédiaire officieux.

Pour éviter les frais, il fit les choses aussi mesquinement que possible et voulut commander un service en rapport avec la situation précaire de sa cliente.

Voici le libellé de la pièce qu'on a relevée sur les registres de la cathédrale de Saint-Étienne donnant, par le menu, le détail de ce que coûtèrent les funérailles de l'auteur de *Don Giovanni*, des *Nozze de Figaro*, de *la Flûte enchantée* et de vingt autres chefs-d'œuvre.

« Le 6 décembre 1791. — Le sieur Wolfgang-Amédée Mozart, maître de chapelle, compositeur impérial et royal, demeurant Rauhensteingasse dans le petit Kaiserhaus, n° 970, mort d'une fièvre cérébrale à l'âge de 36 ans. — Enterré au cimetière de Saint-Marx, — 3e classe : 8 florins 56 kreutzers. — Corbillard, 3 florins. »

Ce fut dans cet équipage plus que modeste que Mozart fut conduit à sa dernière demeure.

Comme si la nature eût voulu pleurer cet enfant qui faisait sa gloire et dont le génie lui avait coûté tant d'efforts, il faisait ce jour-là un temps épouvantable. Une de ces froides et sombres tempêtes du mois de décembre hurlait dans l'air ; la pluie tombait à torrents et la neige tourbillonnant à gros flocons aveuglait les passants.

Peu d'amis avaient été fidèles au dernier rendez-vous. Il y avait là, Van Swieten d'abord, puis Sussmayer, puis le maître de chapelle Roser, le violoncelliste Orsler, le brave Joseph Deiner, et enfin Salieri, qui avait voulu

protester par sa présence contre les calomnies dont on l'accablait.

La cérémonie était fixée pour trois heures de l'après-midi. Par un scrupule religieux peut-être, Mozart ne fut pas admis dans le chœur de cette église, dont il était maître de chapelle à titre gratuit; le prêtre qui avait promis à Sophie Haibl de porter l'extrême-onction à son beau-frère s'était ravisé au dernier moment et avait refusé les secours de son ministère à un mourant qui n'avait pas manifesté personnellement le désir de le voir à son chevet. La dernière bénédiction fut donnée à l'humble et pauvre bière dans un des bas côtés de la cathédrale, près de la chaire de pierre où le franciscain saint Jean Capistran prêcha si éloquemment en 1451 la croisade contre les Turcs.

Après une courte prière, le cercueil, aspergé de l'eau lustrale, fut enlevé par les porteurs, et l'on se dirigea vers le seuil de l'église.

A ce moment, l'ouragan redoubla de fureur et une véritable trombe de neige glacée se précipita par la porte entr'ouverte. Après un moment d'hésitation, on se mit en marche. Mais la route était longue et la tempête impitoyable. De temps en temps, l'un des assistants se détachait du groupe sombre et se dérobait, en rougissant de son manque de courage. A mesure qu'il avançait le petit cortège diminuait toujours.

Arrivé à la porte du cimetière, on fit une courte halte, car on n'avait pas triomphé sans peine de la violence du vent. Les serviteurs de la mort se retournèrent en s'essuyant le front. Ils étaient seuls.

Et c'est ainsi que sans une larme, sans un regard ami, sans un mot d'adieu, le pauvre Mozart fut descendu dans sa tombe.

L'opulent Van Swieten n'ayant pas donné l'ordre de lui réserver un terrain, Mozart fut jeté tout simplement dans la fosse commune, et cette illustre dépouille, cette noble chair qui avait palpité pour tout ce que l'esprit humain a de plus grand et de plus élevé, alla mêler sa cendre à la poussière vulgaire du premier venu.

Alas! poor Yorick! «Je l'ai connu, Horatio, c'était un poète d'une verve délicieuse et d'une fantaisie exquise! »

Quelques jours plus tard, la triste et malheureuse Constance, sortie victorieuse de sa première douleur et de la maladie qui avait failli l'emporter, se sentait assez forte pour rentrer dans sa maison désolée. Mais, avant de revoir le nid abandonné, elle voulut faire un pieux pèlerinage à la tombe de son mari.

Elle entra chancelante et bien faible encore dans le champ d'asile, s'appuyant sur le bras de sa sœur et s'arrêtant à chaque pas. Elle n'avait voulu s'informer de rien, car il lui semblait que son cœur allait la conduire sans hésiter à l'endroit où reposait celui qu'elle avait si tendrement aimé.

Elle chercha longtemps, parmi les tombes fraîches, une croix, un signe quelconque qui lui indiquât la place où il dormait du dernier sommeil.

Lasse de ses inutiles efforts et toute affligée de son insuccès, elle prit la résolution de s'informer auprès de quelque gardien, et se dirigea vers la maisonnette du fossoyeur.

— Mon ami, lui dit-elle, voulez-vous m'indiquer où on a déposé le corps de mon mari. Vous connaissez peut-être son nom. Il s'appelait Mozart.

— Madame, lui répondit cet homme, je suis un nouveau venu. Mon prédécesseur est mort il y a trois jours. Si votre mari n'a pas été enterré dans un terrain

réservé, personne maintenant ne pourra vous indiquer le lieu de sa sépulture.

Il disait vrai. Toutes les recherches qu'on a tentées depuis sont restées infructueuses.

On présume cependant que cet illustre dépouille repose dans la quatrième rangée de tombes qui se trouve à la droite de la grande croix du cimetière, et dans le voisinage d'un vieux saule.

C'est là qu'en 1856 seulement la municipalité de Vienne s'est tardivement décidée à élever un tombeau à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre.

Le monument, sculpté par Hans Gurrer, a été inauguré le 5 décembre 1859, soixante-huit ans après la mort de Mozart.

Sur un piédestal de granit est assise une Muse de bronze, dans l'attitude de la douleur. Elle tient dans sa main droite la partition du *Requiem;* dans la gauche une couronne de lauriers qu'elle pose sur les œuvres du maître. Sur le socle on a gravé le portrait de Mozart et les armes de la ville de Vienne.

XLII

L'œuvre d'un Titan.

Il nous reste à compléter cette étude par quelques détails indispensables ; et, tout d'abord, jetons sur l'œuvre du maître un coup d'œil rapide. Après quoi je compléterai la physionomie de mon héros par quelques traits ou-

bliés et je poserai sans plus tarder les conclusions de cette longue étude. Ce sera la dernière épreuve à laquelle je soumettrai la patience de mes lecteurs, et je tâcherai de la rendre aussi courte que possible.

A la mort de Mozart, l'ensemble de ses manuscrits se trouvait encore à peu près complètement en sa possession. Fidèle aux habitudes d'ordre qu'il avait héritées de son père, il avait autant que possible conservé tout ce qu'il laissait échapper de sa plume, en dressant l'inventaire au jour le jour, dans un catalogue chronologique et thématique.

C'est cette vaste collection d'autographes qui devint, en 1799, la propriété du conseiller André d'Offenbach. Constance Mozart la lui vendit en bloc pour une somme de 1,000 ducats.

A son tour, André fit le relevé de ses richesses et en dressa la liste, qu'il publia en 1841 sous ce titre : *Catalogue thématique des manuscrits autographes de W. A. Mozart, qui sont en la possession du conseiller André d'Offenbach.*

Indépendamment de ce grand dépôt, un nombre assez considérable de manuscrits du maître courait le monde, soit qu'il n'y eût pas attaché grande importance, soit qu'il en eût disposé pour en faire hommage à ses amis et protecteurs. D'un autre côté, la collection d'André, par des ventes partielles et par le hasard des héritages, ne tarda pas à se disperser. Aujourd'hui, elle est en partie à la bibliothèque de Berlin.

Pendant qu'il en était temps encore, le chevalier de Kœchel eut l'heureuse inspiration de dresser un inventaire complet de l'œuvre entière de Mozart. Avec une patience merveilleuse et un esprit critique supérieur, il n'hésita pas à consacrer à cet immense travail une ving-

taine d'années de sa vie, examinant tout à la loupe, recherchant sans relâche les œuvres égarées, accomplissant enfin, et avec un plein succès, une de ces tâches laborieuses et délicates qui sont l'honneur et la gloire de l'érudition allemande.

Il consigna le résultat de ses études dans un beau livre publié en 1862 chez Breitkopf, à Leipzig, sous le titre suivant : *Catalogue thématique et chronologique des compositions musicales de W. A. Mozart, avec indication des œuvres perdues, inachevées et douteuses.*

En soupesant dans la main ce superbe volume grand in-8° de 551 pages, on se demande avec stupéfaction comment le génie d'un homme qui n'a pas vécu trente-six ans et a passé la moitié de sa vie à voyager, a pu suffire à cette incessante production, à ce labeur colossal. Et lorsque, après avoir compté la quantité de ses ouvrages, on réfléchit à leur valeur artistique, lorsqu'on se dit que presque tous portent la marque du génie, le cachet de la perfection et qu'un bon tiers au moins sont des chefs-d'œuvre, l'imagination reste confondue de tant de grandeur et de puissance.

Mais sans nous arrêter davantage à ces considérations énumérons, avec le calme flegmatique d'un commissaire-priseur, tous ces trésors étalés devant nos yeux éblouis.

Tournons-nous d'abord vers la musique vocale de Mozart et résumons avant tout, son œuvre dramatique. C'est relativement la moins considérable, car elle ne comprend que vingt ouvrages :

Un petit drame latin : *Apollo et Hyacinthus.*

Six pièces écrites sur paroles allemandes, un drame religieux : *Bastien et Bastienne*, un opéra anonyme, *l'Enlèvement au sérail; le Directeur de spectacles ; la Flûte*

enchantée et une sorte de mélodrame *le Roi Thamos;* quatorze pièces écrites sur paroles italiennes : *la Finta simplice*, *Mitridate*, *Ascanio in Alba*, *il Sogno di Scipione*, *Lucio Silla*, *la Finta Giardiniera*, *il Re pastore*, *Idomeneo*, *l'Oca del Cairo* et *lo Sposo deluso* (deux ouvrages inachevés), enfin *le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte* et *la Clemenza di Tito*.

Il faut ajouter deux oratorios : *la Betulia liberata* et *Davidde penitente;* un *Hymne funéraire;* une cantate intitulée *l'Ame* et deux autres cantates écrites pour la loge maçonnique, sans oublier la réinstrumentation d'*Acis et Galatée*, du *Messie*, de *la Fête d'Alexandre* et l'*Ode à sainte Cécile*, de Hændel.

Ce bagage déjà considérable vient s'augmenter de soixante-six morceaux avec accompagnement d'orchestre ; grands airs, trios, quatuors et chœurs écrits pour être insérés dans les opéras de Cimarosa, de Paisiello et d'autres vieux maîtres.

La plupart de ces morceaux sont des productions très remarquables, qu'il serait à la fois utile et profitable de publier.

A côté de ces pièces de longue haleine, il faut réserver une place à 23 canons et à une petite collection de lieder, avec accompagnement de piano, dont quelques-uns, tels que *la Violette*, sont de véritables perles.

Si nous passons du profane au sacré, nous trouvons 48 grands morceaux d'église : litanies, vêpres, motets, *Te Deum*, *Kyrie*, *Offertoires*, etc.

En outre 20 messes, dont la dernière est cette messe de *Requiem* qui l'occupait jusque sur son lit de mort.

L'authenticité de cette œuvre a été contestée et a fourni le terrain d'une polémique très vive entre les plus célèbres théoriciens et critiques de l'Allemagne.

Aujourd'hui la question est vidée, du moins à peu de chose près.

Les deux premiers morceaux, le *Requiem* et le *Kyrie*, sont indubitablement tout entiers de la main de Mozart. Quant au *Dies iræ*, jusqu'aux paroles *qua resurget ex favilla*, Mozart avait commencé à le mettre en partition suivant un procédé qui lui était habituel : il avait écrit complètement la partie vocale et la basse chiffrée, indiquant sommairement la part des instruments par les mesures d'entrée et la notant parfois complètement, lorsqu'il leur destinait un rôle caractéristique.

Laissant le *Dies iræ* inachevé, il avait également écrit, sous la forme que nous venons d'indiquer le *Domine Jesu Christe* et l'*Hostias*.

Sur la demande de la veuve de Mozart, qui voulait livrer au comte de Walsegg une partition dont son mari avait reçu le prix d'avance, Sussmayer se chargea de completer l'instrumentation. Il était d'autant mieux en état de le faire qu'il avait à diverses reprises reçu de son maître les indications nécessaires à ce sujet et qu'il portait, pour ainsi dire, une copie vivante de cette orchestration dans sa mémoire.

Pour compléter la messe il restait à écrire le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*, — le *Lux perpetua* n'est que la répétition de la fugue du *Kyrie*. — C'est du moins là ce que prétend Sussmayer, et d'après sa déclaration il serait l'auteur de ces trois pièces, pour lesquelles Mozart n'aurait laissé ni partition ni esquisses. C'est ici seulement qu'il peut subsister encore quelques nuages.

L'assertion de Sussmayer est au moins douteuse. En ce qui touche spécialement l'*Agnus Dei*, elle paraît tout à fait invraisemblable. C'est sans conteste un morceau de maître, et nous sommes ici tout à fait de l'avis de

Marx, l'un des défenseurs les plus éclairés de l'authenticité du *Requiem* : « Si réellement Mozart n'a pas écrit ce morceau celui qui l'a composé est un autre Mozart. » Il est donc tout à fait vraisemblable que si, pour ce morceau Sussmayer n'a pas reçu de partition préparée, il aura trouvé d'amples compensations dans les brouillons de son maître, qui lui ont été remis par Constance, en un mot, des matériaux suffisants pour bâtir un chef-d'œuvre dont on chercherait vainement le pendant dans tout son bagage musical.

Passons maintenant à la musique instrumentale de Mozart et dressons-en rapidement le bilan.

Le catalogue de Kœchel compte 22 sonates et fantaisies qui sont dans les mains de tout le monde.

Il faut y ajouter d'abord 17 sonates d'orgue, puis 16 variations pour clairon et piano, 23 petites pièces : *allégros*, *adagios*, *rondos*, *menuets*, etc., puis encore 11 sonates et autres morceaux à quatre mains ou pour deux pianos.

Les sonates de piano et de violon sont au nombre de 45, il faut y ajouter 8 trios pour clavier et instruments à cordes, 2 quatuors et 1 quintette.

Pour les instruments à cordes seuls, nous comptons d'abord 3 duos, 3 trios, 29 quatuvos et 8 quintettes.

Il existe en outre 2 quatuors avec flûte, 1 avec hautbois et 1 quintette avec cor.

Les concertos forment une collection considérable. Il y en a d'abord 10 pour violon, 1 pour deux violons et 1 pour violon et alto ; puis 28 pour le piano, 1 pour deux pianos et 1 autre pour trois ; il y en a également 1 pour basson, 1 pour hautbois, 4 pour flûte et 1 pour flûte et harpe, 5 pour cor et 1 pour clarinette, en tout 55.

Pour la musique de danse instrumentée, la catalogue de Kœchel énumère 1 gavotte, 39 contredanses, 56 valses et 96 menuets, plus pantomime, à côté de laquelle il faut placer maintenant 1 ballet : *les Petits Riens* que j'ai eu l'honneur de retrouver.

Pour la musique instrumentale sévère, il faut compter d'abord 27 morceaux de différents caractères, tels que marches, adagios, marches funèbres, etc., puis 33 divertissements, sérénades ou cassations, toutes œuvres de longue haleine comprenant chacune 10 à 12 morceaux.

Enfin les symphonies proprement dites sont au nombre de 49.

Toutes ces œuvres, parfaitement authentiques, — j'ai négligé à dessein tout ce qui est d'une attribution contestable, — forme un imposant et grandiose ensemble de sept cent soixante-dix-neuf ouvrages dont la maison Breitkopf de Leipzig a dernièrement entrepris la publication complète.

Quelle œuvre musicale et littéraire pourrait lutter avec celle de Mozart? Quel génie a jamais donné l'exemple d'une si prodigieuse fécondité ? N'avais-je pas raison d'intituler ce chapitre : *l'Œuvre d'un Titan*?

XLIII

Quelques derniers détails sur le compositeur.

Nous avons suivi notre héros pas à pas dans sa carrière féconde et glorieuse, et plus d'un de mes lecteurs aura sans doute trouvé la route trop longue pour nous accompagner jusqu'au bout. Hâtons-nous donc de compléter notre étude par quelques détails indispensables et résu-

mons rapidement les procédés de composition du maître dont nous avons vu s'élever pierre à pierre l'œuvre gigantesque.

Chez Mozart, la création semble avoir été plus soudaine et plus spontanée que chez personne. La meilleure preuve en est dans la fécondité même et dans la variété de son œuvre. Il ne se répète pas et ne rabâche jamais; ce n'est pas un « recommenceur », pour me servir d'une expression de Mme de Sévigné.

Il n'usait jamais du droit de reprendre un travail abandonné pour lui donner une forme nouvelle. Avec une imagination d'une richesse intarissable qu'avait-il besoin de puiser dans ce fonds de réserve? Prenez sa musique inédite, lisez ses opéras inachevés, ceux-là mêmes qu'il avait le plus tendrement caressés, avant de les condamner à l'oubli, vous n'y trouverez pas vingt mesures dont il ait fait son profit pour un autre ouvrage.

Si discret avec lui-même, il l'était bien plus avec ses confrères, et l'accusation de plagiat qu'on lance si promptement et d'une manière souvent inconsidérée, à la tête des musiciens, ne l'atteignit jamais. Une fois seulement un de ses amis se permit de lui reprocher une réminiscence; il croyait en avoir découvert la trace dans la marche religieuse d'*Idoménée*, où Mozart lui paraissait avoir emboîté le pas de Gluck. A ce réquisitoire amical, le maître répondit non sans esprit. Il prit la partition d'*Alceste* dans sa bibliothèque et joua magnifiquement la page superbe dont on l'accusait de s'être inspiré. « Vous voyez bien, dit-il en souriant, que je n'ai pas volé cette marche puisqu'elle est toujours à sa place et, Dieu merci, ajouta-t-il en fermant le livre, elle y restera tant que la musique sera la musique. »

Mozart n'était pas simplement un compositeur d'une

extraordinaire fécondité, c'était la musique même. Son intelligence tout entière était absorbée par son art et toutes ses pensées prenaient naturellement une forme mélodieuse et rythmée. « Vous savez, écrit-il à son père, que je suis pour ainsi dire perdu dans mon art, et que je me plonge dans la musique du matin au soir. »

Dès qu'il ouvrait les yeux, son démon familier s'emparait de lui ; en sortant du lit, il courait à son piano et tout aussitôt son imagination se réveillait avec une lucidité frappante. Pendant qu'il procédait aux soins de sa toilette, il était déjà tout échauffé pour l'inspiration, il ne restait pas un instant en place, frappait la mesure du pied et allait de sa table de travail à son clavecin.

Son barbier nous a raconté quelle grave affaire c'était de le raser et de l'accommoder. Il n'était pas plutôt assis, la serviette au cou, qu'il se perdait dans ses méditations et oubliait tout ce qui l'entourait. Il se levait alors sans rien dire, allait d'un endroit à l'autre, passant souvent d'une pièce dans la chambre voisine pendant que le coiffeur alarmé le suivait le peigne ou le rasoir à la main.

A table, on était souvent forcé de le rappeler à la réalité, car ses distractions étaient continuelles, et dès que la musique le ressaisissait, il perdait le sentiment de tout le reste. Il tortillait alors un coin de sa serviette, se la passait machinalement sous le nez, et faisait les grimaces les plus grotesques du monde.

Mais c'est en voyage surtout que son imagination s'enflammait facilement. La vue du paysage, le mouvement de la voiture la stimulaient sans cesse. Alors la physionomie du maître s'éclairait, il fredonnait pendant des heures entières des mélodies fugitives, et ne sortait de sa méditation que pour exprimer le regret

de ne pouvoir fixer, sur le papier, l'œuvre qu'il venait de concevoir.

Ce travail matériel de notation lui répugnait cependant beaucoup, et il ne s'y résignait qu'à regret. Il jetait volontiers ses idées sur des feuilles volantes y traçant à peine quelques mesures pour servir de point de repère, mais le travail d'élaboration se faisait tout entier dans sa tête.

Les pièces les plus compliquées et les plus étendues, les vastes finales de *Don Giovanni* et des *Nozze*, il les portait dans son cerveau, jusqu'à ce qu'ils fussent achevés, dans leurs plus petits détails. Alors il préparait sa partition, écrivait les voix et la basse, notait les rentrées des instruments et quelques traits obligatoires, laissant en blanc tout le reste jusqu'à ce que l'heure le pressât d'y mettre la dernière main.

Il faisait ce travail avec une sûreté de plume et une rapidité extraordinaires, au milieu du bruit, des conversations, des allées et venues de ses amis, et sans même se laisser troubler par la musique qu'on faisait à ses côtés. Cette faculté d'abstraction surprenait singulièrement Constance Mozart, qui l'a caractérisée d'une manière aussi frappante que naïve : « Il écrivait, dit-elle, ses partitions comme on écrirait une lettre. »

Avec une pareille fécondité d'esprit, on conçoit qu'il devait posséder au plus haut degré l'art d'improviser. Et c'était, en effet, l'un de ses dons les plus étonnants et les plus merveilleux.

Un accord, une note frappée sur le clavier, comme une clef magique, lui ouvrait tout un royaume d'harmonieux enchantements et de prodiges mélodiques. Alors, s'il était entouré de connaisseurs, il restait des heures entières devant son instrument, déroulant aux

oreilles de ses auditeurs les tableaux les plus variés et les plus éblouissants, et gardant toujours dans sa phrase et dans sa période, malgré la rapidité de conception, cette pureté de lignes, cette correction de dessin qu'on admire dans ses ouvrages les mieux médités.

« J'ai entendu dans ma jeunesse les plus célèbres virtuoses connus, écrivait Ambroise Rieder, mais jamais je n'éprouverai plus l'émotion que je ressentis lorsque j'entendis pour la première fois improviser l'illustre Mozart. Il me semblait que j'entrais dans un monde nouveau et que je m'envolais dans des régions inexplorées. »

Et le vieux Niemetschek, touchant aux limites de sa vie, avait coutume de dire à son ami Fuchs : « Si le bon Dieu voulait encore m'accorder une grâce avant de me rappeler à lui, je demanderais la faveur d'entendre une dernière fois Mozart s'abandonner au courant de sa fantaisie. Ceux qui ne l'ont pas vu se livrer à l'improvisation ne peuvent se douter de l'incomparable génie de ce grand maître. »

Cette inépuisable facilité, Mozart n'en faisait guère usage, la plume à la main. Tout au plus y faisait-il appel pour quelque composition de complaisance et lorsqu'on le pressait d'exécuter des promesses imprudentes qu'il s'était laissé arracher. Il savait trop bien que le temps ne respecte les œuvres que lorsqu'il a contribué à les fonder.

Nous avons déjà rencontré quelques exemples de ces morceaux écrits de verve ; en voici un dernier : Lorsqu'en 1787, il se trouvait à Prague, il avait promis au comte Pachta d'écrire quelques contredanses pour les bals de la réunion des nobles. Voyant que le temps se

passait et que Mozart ne s'exécutait pas, son aristocratique créancier s'avisa d'un petit stratagème, il invita le maître à dîner et fit retarder le repas d'une heure. Mozart, qui connaissait les habitudes de la maison, arriva juste au moment de se mettre à table, mais au lieu de la trouver somptueusement servie comme de coutume, il ne vit devant lui que du papier, de l'encre et des plumes. Il comprit la ruse, s'assit en souriant et avant même d'avoir épuisé le temps de sa pénitence, il avait achevé la partition de neuf contredanses à grand orchestre. On voit qu'il avait fait bonne mesure et payé les intérêts avec le capital.

Nous nous arrêterons sur ce dernier trait en regrettant cependant d'avoir laissé dans l'ombre tant de précieux détails et de n'avoir touché à l'œuvre du maître que par ses côtés extérieurs.

Mais pour l'examiner de plus près, pour l'étudier pièce à pièce, il nous faudrait noircir plus de papier que nous n'en avons barbouillé pour raconter sa vie, et qui sait, si alors même, sans le secours parlant et sonnant de la musique du maître, nous réussirions à donner à nos observations la lucidité et la clarté nécessaires?

Dès qu'il s'agit de fournir au lecteur autre chose qu'une impression plus ou moins nette, plus ou moins raisonnée, d'une première impression, la critique, en effet, est singulièrement malaisée et difficile. C'est que, dans aucun art, la forme n'est plus étroitement liée au fond que dans la musique.

En poésie, en peinture, en sculpture, l'idée se détache facilement de son expression. En musique, au contraire, le contenu s'indentifie toujours avec le contenant. Le son et le rythme enveloppent la pensée mélo-

dique, comme les lignes et les surfaces déterminent la figure géométrique.

De là vient que cet art charmant se révolte plus que tout autre contre l'analyse.

Et pourtant l'art du critique consiste à porter le scalpel dans cette chair vivante, à la disséquer, à en montrer les différents organismes et à pénétrer jusqu'aux sources les plus secrètes de l'inspiration.

Car l'inspiration n'est qu'un procédé de l'intelligence, comme tout autre, plus mystérieux seulement et plus difficile à suivre.

L'artiste est une abeille qui, par un labeur régulier et souvent inconscient, transforme en miel le suc embaumé qu'il puise dans le calice des fleurs; ce n'est pas comme on se l'imagine volontiers, un vase d'élection dans lequel un dieu vient verser l'ambroisie céleste.

Il appartenait au génie de définir sa plus haute faculté, et Napoléon Ier l'a dit: « L'inspiration n'est que la solution instantanée d'un problème longtemps médité. »

Or ce problème, le musicologue doit en retrouver tous les termes; il faut aussi que par l'analyse et l'observation il recommence les calculs de celui qu'il étudie et qu'il repasse par tous les détours du chemin, où l'imagination de l'artiste s'est attardée avant de venir frapper le but.

En admettant même qu'une si vaste ambition ne soit pas trop en disproportion avec nos forces, on admettra que ce n'est pas dans cette étude qu'on pourrait la tenter. Résumons-nous donc d'un seul mot, et sans nous aventurer dans des comparaisons et des parallèles, plus ingénieux d'ordinaire que justes, disons tout simplement qu'à nos yeux l'œuvre de Mozart tire son mérite avant tout de son idéale perfection. C'est le

caractère du maître lui-même qui l'a produite, car nul n'a réuni tant de facultés dans un ensemble plus harmonieux. C'est ce que Rossini a exprimé de la façon la plus précise et la plus frappante lorsqu'il a dit en parlant de son illustre prédécesseur : « C'est le seul qui ait eu autant de science que de génie et autant de génie que de science. »

Un dernier mot.

Du vivant de Mozart l'admiration publique ne fut pas à la hauteur de son génie, mais à peine eut-il fermé les yeux que l'Allemagne tout entière comprit la perte immense qu'elle venait de faire.

On ne songea pourtant qu'assez tard à lui payer sa gloire, et sa veuve vécut dans une position difficile, jusqu'en 1797. A cette époque, un diplomate danois, George Nicolas de Nissen, ému de sa situation précaire, lui offrit de troquer le nom glorieux qu'elle portait contre le sien. Elle accepta, surtout dans l'intérêt de ses enfants. Devenue veuve une seconde fois, elle alla vivre avec sa sœur Sophie Haibl, à Salzbourg, où elle mourut, le 6 mars 1842, quelques jours avant l'érection, sur une des grandes places de la ville, de la statue de son premier mari.

Des deux enfants de Mozart, Charles, l'aîné, se destina d'abord au commerce, puis il devint employé du gouvernement autrichien. Il mourut à Milan en 1859. Le cadet, Wolfgang, devint musicien, accomplissant ainsi la prédiction de son père. Il n'était pas sans talent, mais le nom qu'il portait était une trop lourde charge pour ses épaules. Après avoir vécu pendant quelque temps à Lemberg, il vint se fixer à Vienne. Il est mort à Carlsbad en 1844.

Indépendamment du monument érigé à Mozart au

cimetière de Saint-Marx, on lui a élevé, en 1842, une statue de bronze sur la place Saint-Michel de Salzbourg, aujourd'hui place Mozart. La statue, haute de quatre mètres, est due au ciseau du sculpteur Schwanthaler. Mozart est représenté debout et enveloppé de son manteau. Il regarde fièrement devant lui et tient à la main le *Tuba mirum* de son *Requiem*. Sur le piédestal, des figures allégoriques représentent la musique de concert, de théâtre et d'église. La face antérieure du socle porte un aigle qui s'envole vers les cieux tenant dans ses serres la lyre emblématique. Pour toute inscription cette simple et éloquente parole : MOZART.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. 1

I. Les ancêtres de notre héros. — Léopold et Anne-Marie-Mozart. — Salzbourg. — Naissance de Wolfgang. — Ses premiers exploits. 11

II. Les premiers voyages. — Générosité d'un prélat. — Un repas interrompu. — Une famille de virtuoses couronnés. — Mozart à la cour de Vienne. . 24

III. En route pour Paris. — Jomelli et Nardini. — Mozart et Gœthe. — Wolfgang à la cour de France. — Les opinions de Léopold Mozart sur notre musique. — Une prédiction fâcheuse. 31

IV. Mozart en Angleterre. — Un rapport académique. — Les oratorios de Hændel. — L'Allemagne vaincue par l'Italie. — Mozart en Hollande. — Un temps d'épreuves. — Retour à Paris. — Mozart en Suisse. — Rentrée au bercail. 39

V. Compositions à Salzbourg. — Le mirage de l'Italie. — Tribulations à Vienne. — Le premier opéra. — Mozart rival de Jean-Jacques. 47

VI. Départ pour l'Italie. — Roverédo, Vérone, Mantoue et Crémone. — Temps passé à Milan qui n'est pas du temps perdu. — Lodi, Bologne et Florence. — Rome et la chapelle Sixtine. — Naples et le *dolce farniente*. — Bologne. 57

VII. *L'opera seria* et les virtuoses au XVIII^e^ siècle ; les caprices des chanteurs. — *Mitridate, re di Ponto.* — *La Betulia liberata.* — Un premier réveil du cœur. — *Ascanio in Alba.* — Le nouvel archevêque de Salzbourg. — *Il Sogno di Scipione.* — *Lucio Silla.* — Adieux à l'Italie. 69

VIII. L'opéra bouffe en Italie ; sa naissance et son développement. — *La Finta Giardiniera.* — *Il Re pastore.* — Wolfgang quitte le service de l'archevêque. 82

IX. Le cri de délivrance. — Munich et Augsbourg. . 94

X. Les symphonistes et l'Opéra de l'électeur Palatin. — Mozart et l'abbé Vogler. — Rêves de gloire . 101

XI. Le roman des premières amours. 108

XII. Mozart à Paris. 118

XIII. Une symphonie inédite. — Le répertoire de l'Opéra et de la Comédie italienne. 135

XIV. Maladie et mort de la mère de Mozart. 141

XV. Mozart à la Chaussée d'Antin. — Négociations avec la cour de Salzbourg. — Le retour dans la patrie. — Le mélodrame à Mannheim. — Rêves envolés. 146

XVI. Rentrée au service de l'archevêque. — *Le Roi Thamos.* — Un opéra pour Schikaneder. — Une *scrittura* pour Munich. 154

XVII. *Idomeneo, re di Creta.* 161

XVIII. Mozart à Vienne. — Une rancune épiscopale. « Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots ? » — Mozart donne sa démission. — Un traitement indigne. 168

XIX. Mozart retrouve d'anciens amis. — Une conquête amoureuse. — Les éditeurs de musique au siècle dernier. — Les directeurs de théâtre. — Joseph II virtuose et compositeur. — Un combat singulier entre deux pianistes. — Opinion de Mozart sur Clementi. — Les avantages d'une victoire. . . . 176

XX. Les origines de l'opérette allemande. — Gœthe librettiste. — La troupe allemande à l'Opéra de

Vienne. — Un compositeur bien occupé. — *L'Enlèvement au sérail*. 183

XXI. Un coup d'œil sur la poétique de Mozart et sur celle de Gluck. — Fondation du style dramatique allemand. — Une critique impériale. — Un jugement de Berlioz. 192

XXII. Mozart songe à se marier. — Constance Weber. — L'enlèvement à l'Œil de Dieu. 200

XXIII. Esquisse à la plume. — L'homme physique et l'homme moral chez Mozart. 208

XXIV. Mozart dans son ménage. 214

XXV. Nouvelles espérances, nouveaux projets. — Mozart professeur de clavecin et d'harmonie. — Mozart entrepreneur de concerts en plein vent. — Le baron Van Swieten et sa bibliothèque. — Mozart à la Thomasschule de Leipzig. — Décadence de l'opéra allemand et résurrection de l'opéra italien à Vienne. 222

XXVI. Une visite à Salzbourg. — *L'Oca del Cairo*. — *Lo Sposo deluso*. — Compositions instrumentales. Haydn et Mozart. 229

XXVII. Mariage de Marianne Mozart. — Une visite du père à Vienne. — Mozart franc-maçon. — Prospérité du Théâtre-Italien de Vienne. — Sarti et Paisiello. — Rivalité de compositeurs et de poètes. L'abbé da Ponte se jette dans les bras de Mozart. 236

XXVIII. *Le Nozze di Figaro*. 243

XXIX. *Der Schauspieldirector*, ou *le Directeur de spectacles*. — Projets de départ pour l'Angleterre. — La musique en Bohême. — Mozart à Prague. . . . 255

XXX. Comment l'abbé da Ponte enfourchait Pégase. — Une mauvaise nouvelle. — Mort de Léopold Mozart. — Wolfgang se rend à Prague. — La troupe de Bondini. — Les premières études de *Don Giovanni*. 263

XXXI. Don Juan. — Son histoire et sa légende. 270

XXXII. *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. 278